

SPREGIUDICATEZZA E CARICATURA IN GADDA TRADUTTORE

TESI DI LAUREA

presentata alla
Facoltà di Lettere
DELL'UNIVERSITÀ DI ZURIGO
da

MANUELA BILLETER-BENUZZI
di Zurigo

con l'approvazione del
Prof. Georges Güntert

ADAG Administration & Druck AG

Zurigo 1980

1981

SPREGIUDICATEZZA E CARICATURA IN GADDA TRADUTTORE

TESI DI LAUREA

presentata alla
Facoltà di Lettere
DELL'UNIVERSITÀ DI ZURIGO
da

MANUELA BILLETER-BENUZZI
di Zurigo

con l'approvazione del
Prof. Georges Güntert

ADAG Administration & Druck AG

Zurigo 1980



INDICE

Nota preliminare	1
I. I TESTI ORIGINALI	
1. Madrid nel <u>Siglo de Oro</u>	2
2. I <u>letrados</u>	
- Quevedo e <u>El mundo por de dentro</u>	5
- Barbadillo e <u>La peregrinación sabia</u>	9
- Alarcón e <u>La verdad sospechosa</u>	12
Note	15
II. GADDA E IL BAROCCO	
1. Il linguaggio delle argutezze	18
2. Circe e il Pavone	23
Note	32
III. IL MONDO COM'È	
1. La lingua	
- Quevedo: l'impressionismo	37
- Gadda: la "maccheronea"	40
Note	50
2. L'intelaiatura del racconto	
- Quevedo: la cornice testuale	56
- Gadda: il grottesco	59
Note	67
3. L'ordito della frase	
- Quevedo: la struttura binaria oppositiva	71
- Gadda: dilatazione e dispersione	76
Note	80
4. I rapporti interni	
- tra i personaggi	83
- tra l'autore e il narratore	85
Note	88
IV. IL VIAGGIO DI SAGGEZZA	
1. Barbadillo	
- la lingua	89
- la narrazione	92
- rapporto autore/narratore	93
2. Gadda	
- la messa in rilievo	94
- il traduttore proteico	96
Note	98
V. LA VERITÀ SOSPETTA	101
Note	104
VI. CONCLUSIONE: il messaggio dissacrante	105
Note	109
Bibliografia	110



Digitized by the Internet Archive
in 2026

NOTA PRELIMINARE

Nel 1941 esce a Milano, pubblicato da Bompiani, il volume Narratori Spagnoli, dalle origini ai nostri giorni, a cura di Carlo Bo. Esso contiene due traduzioni di Carlo Emilio Gadda: "Il mondo com'è" di Francisco de Quevedo y Villegas e "Il viaggio di saggezza" di Alonso J. de Salas Barbadillo. Nel 1957 Gadda pubblica ancora una traduzione, "La verità sospetta" di Juan Ruiz de Alarcón, nel volume Teatro Spagnolo del Secolo d'Oro, presentato da Angelo Monteverdi, Torino, Edizioni della Radiotelevisione Italiana.

L'originale della prima traduzione gaddiana, El mundo por de dentro di Francisco Quevedo, è stato pubblicato per la prima volta a Barcellona nel 1627. A questa edizione corrisponde quella di Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, XXIII, 1923, p.325-331, usata probabilmente da Gadda (cfr. G. CONTINI, Varianti e altra linguistica, Torino, Einaudi, 1970, p.305).

La peregrinación sabia di Alonso Salsa Barbadillo è stata pubblicata per la prima volta a Madrid nel 1635. L'edizione usata da Gadda per la sua traduzione è probabilmente quella di Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos), 1941², a cura di F.A. de Icaza.

La verdad sospechosa di Juan Ruiz Alarcón esce nel 1634 a Barcellona nel volume Parte Segunda de sus Comedias, dello stesso autore. L'edizione dalla quale Gadda ha presumibilmente tratto la sua traduzione è quella di Madrid, La Lectura (Clásicos Castellanos), 1918, a cura di A. Reyes, che riproduce l'originale.

Le tre traduzioni dallo spagnolo con il testo originale a fianco nelle edizioni citate sono ora riunite nel volume La verità sospetta - Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda, a cura di M. Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani (Nuova Corona), 1977.

I. I TESTI ORIGINALI

1. Madrid nel Siglo de Oro

Scrive il gesuita Baltasar Gracián verso il 1646 nel suo Criticón:

-¿Qué ves en cuanto miras?

-Veo - dijo él - una real madre de tantas naciones, una corona de dos mundos, un centro de tantos reinos, un joyel de entrambas Indias, un nido del mismo fénix y una esfera del Sol Católico, coronado de prendas en rayos y de blasones en luces.

-Pues yo veo - dijo Critilo - una Babilonia de confusiones, una Lutecia de inmundicias, una Roma de mutaciones, un Palermo de volcanes, una Constantinopla de nieblas, un Londres de pestilencias y un Argel de cautiverios.

-Yo veo - dijo el Sabio - a Madrid madre de todo lo bueno, mirada por una parte, y madrastra por la otra. Que así como a la corte acuden todas las perfecciones del mundo, mucho más todos los vicios, pues los que vienen a ella nunca traen lo bueno, sino lo malo de sus patrias. (1)

Dopo il trasferimento definitivo della corte a Madrid nel 1560 per volontà di Filippo II, la città è infatti diventata un vero emporio cosmopolita di Occidente. La corte, potente fulcro di attrazione, ha trascinato a sé quella nobiltà provinciale priva di mezzi ma avida di onori e di incarichi governativi che forma intorno alla casa reale una nuova classe parassitaria di gran lusso. Il suo esempio contagia le classi gerarchicamente inferiori, il lavoro è ritenuto cosa indegna e umiliante, tutti aspirano a essere hidalgos (2). Figura tipica della società spagnola di quel tempo, l'hidalgo magari affamato ma ozioso, è un eterno aspirante a una "seggiolina" a palazzo (per dirla con Gadda) o semplicemente a un posto a tavola.

Un personaggio del Buscón di Quevedo si reca alla corte perché

un mayorazgo roído como él, en un pueblo corto olía mal a dos días, y no se podía sustentar; y que por eso se iba a la patria común, adonde caben todos, y adonde hay mesas francas para estómagos aventureros; [...] porque la industria en la corte es piedra filosofal, que vuelve en oro cuanto toca. (3)

Madrid è anche preda della massa popolare più variopinta d'Europa. La miope politica agraria degli Asburgo aveva rovinato e spinto verso le città i giovani contadini, che venivano assorbiti

dalla corte, il cui sfarzo e la cui cerimoniosa etichetta rendevano indispensabile un gran numero di servitori a tutti i livelli, tanto che pare che a quell'epoca ben un quarto della popolazione spagnola fossero servi e parassiti (4). D'altra parte anche il proletariato rifugiava dal lavoro manuale, dominio dei moriscos (5), dai quali i cristianos viejos tenevano molto a distinguersi; e come per l'hidalgo, anche per il proletario l'arte di arrangiarsi era diventata un costume, se non addirittura un mestiere. Lo spirito dell'avventura inoltre era connaturato nell'animo spagnolo, e il vagabondaggio un sistema di vita assai diffuso.

Madrid brulica quindi di mendicanti, di invalidi veri e finti, di giocolieri, di ciarlatani, fannulloni, burattinai, ruffiani e prostitute, imbroglioni di ogni specie e mestieranti d'occasione, che convivono nel caos della città accanto ai delinquenti veri e propri, al cosiddetto mondo della germania. (6)

Alla crescita improvvisa della popolazione corrispose un affanno sregolato nel costruire. Nessun controllo sulle nuove costruzioni, l'unica riserva voluta dal re era di poter disporre a suo piacere, per alloggiarvi artisti e nobili, del secondo piano di ogni edificio. Proliferarono quindi disordinatamente le case a un piano solo. Né le condizioni igieniche erano migliori di quelle urbanistiche: le strade erano piene di animali morti, di feci, di acqua di fogna e di immondizie di ogni genere, che insieme a una scarsa illuminazione ne rendevano molto difficile se non addirittura pericoloso il transito notturno. (7)

Filippo III, succeduto al padre nel 1598, non migliorò le condizioni di vita dei madrileni, ma ne abbellì la città: fece costruire piazze, chiese e palazzi, nei quali organizzava banchetti e feste. Attività che preferiva alle cure del governo, affidate al duca di Lerma, suo privado. Passati gli anni fruttiferi di Filippo II, la decadenza economica già in atto toccò gli estremi sotto il regno di suo nipote Filippo IV (1621-1665), il quale abbandonato a sua volta il governo nelle mani del conte di Olivares, si diede a spendere l'oro delle miniere del Potosì in partite di caccia, in sfarzose feste da ballo, tornei, corride e divertimenti di

ogni tipo. Amante della commedia, fece costruire teatri nei quali andava a sentire Calderón de la Barca e Lope de Vega e, grande mecenate, proteggeva Velázquez, Zurbarán ed Herrera, i cui quadri appendeva nei suoi numerosi palazzi.

La Spagna doveva però mantenere anche eserciti, flotte e fortezze dal Mediterraneo ai Paesi Bassi, dall'America alle Filippine, era sempre impegnata in lotte contro i protestanti a nord e i turchi a sud, e l'afflusso aureo sempre più scarseggiante non solo per l'esaurimento delle fonti, ma anche per la perdita del dominio assoluto dei mari, riusciva a mala pena a coprire le spese. All'interno lo spopolamento delle campagne, la cacciata dei moriscos, la concorrenza dell'industria straniera (8), le sollevazioni in Catalogna e in Portogallo, all'esterno le insurrezioni nei Paesi Bassi e nei regni di Napoli e di Sicilia: la potenza della Spagna incominciava a declinare rapidamente. Ma alla decadenza politica ed economica corrispose uno splendore delle arti e una pompa esteriore mai raggiunti né prima né dopo.

Accanto alla nobiltà fioriva un'aristocrazia intellettuale di vaste proporzioni che costituiva quasi una classe sociale a sé, i cosiddetti letrados, per lo più figli di alti funzionari di corte, che erano passati per l'università di Salamanca o di Alcalá. Intellettuali di alto rango, potevano anche permettersi il lusso di non prendere troppo sul serio un mestiere, e di dedicarsi alle lettere senza però trascurare feste, donne, duelli, e neanche battute notturne, tanto che molti avevano avuto esperienze sgradevoli con sbirri, giudici o mariti gelosi. Alla vitalità mondana faceva riscontro una straordinaria esuberanza nella produzione letteraria, che per la sua alta qualità artistica ha fatto denominare quel periodo el Siglo de Oro. Nomi come Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Quevedo, Tirso de Molina e Góngora sono soltanto i più noti tra i molti altri. Amici e nemici tra di loro, e sempre bene informati di ciò che si scriveva, non si risparmiavano pubbliche critiche e lazzi satirici, ma neanche incontri quotidiani sui mentideros (9) per commentare i pettegolezzi e le notizie del giorno.

Gli scrittori scelti da Gadda per le sue traduzioni vivono tutti e tre ben radicati in questo ambiente, del quale sono un prodotto: la loro opera difatti nasce dalla realtà sociale in cui vivono, che ci viene presentata minuziosamente.

2. I letrados

-Quevedo e El mundo por de dentro

Francisco de Quevedo y Villegas è il più rappresentativo dei tre. Uomo di forti contrasti e dalla vita attiva e avventurosa, possedeva una capacità creativa inesauribile, e per la sua cultura enciclopedica e la varietà delle sue opere, è un prodotto tipico, se pur eccezionale, del secolo in cui vive. Politico, filosofo, poeta, teologo, asceta, satirico, diplomatico, uomo di mondo e censore, Quevedo fu tutte queste cose senza equilibrio e senza illusioni. Attivissimo da un lato, ma disincantato e scettico dall'altro, il suo atteggiamento è più quello dell'umorista caustico che tende al nichilismo che non quello del riformatore costruttivo. Nato nel 1580 a Madrid nell'ambiente dell'aristocrazia cortigiana, è discepolo dei gesuiti e si laurea in "Artes y Humanidades" nell'università di Alcalá e poi in teologia in quella di Valladolid. Tornato a Madrid diventa funzionario di corte con incarichi anche diplomatici che lo portano in Francia e in Italia, da dove accusato di spionaggio deve fuggire travestito da mendicante. Gode il favore di Filippo IV del quale è segretario, ma un'alterna fortuna lo vede anche in esilio e in carcere, dove l'ultima volta entra a causa di un memoriale satirico a lui attribuito che il re aveva trovato a tavola tra le pieghe del suo tovagliolo (10). Muore nel 1645.

Dotato di lucida chiaroveggenza, non lesina critiche feroci alla società di cui fa parte. Quevedo - al pari di Gadda - vede la realtà in tutta la sua bizzarria e manifesta la condanna dell'abitudine e della tradizione nella satira di costume attraverso la deformazione linguistica. Nel suo unico romanzo La vida del Buscón llamado don Pablos, che narra le avventure di un picaro - cioè di un vagabondo senza scrupoli che si arrangia come può - per le strade della Castiglia fino alla corte di Madrid, la parodia prevale sul racconto, che procede frammentario, e la caricatura travolge la descrizione. Più che l'insieme, di Quevedo infatti si gusta il dettaglio, l'ironia pungente e azzeccata della sua parola.

Satiriche sono anche le sue 22 Obras Festivas, scritti molto brevi tra i quali figurano un finto decreto governativo contro l'uso del linguaggio convenzionale e dei proverbi, un elenco delle "Cosas más corrientes de Madrid", o le "Gracias y desgracias del ojo del culo". Ma non tutta l'opera di Quevedo è satirica, sebbene questa sia la più nota e nella sua attualità la più attraente per un lettore moderno. Quevedo tra le moltissime altre cose ha prodotto anche poesie burlesche, morali, sacre, funebri e amorose, 18 trattati politici, 7 opere di critica letteraria, 19 scritti filosofici e ascetici tra cui "Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica" e "La cuna y la sepultura". Non mancano pezzi teatrali, traduzioni, epistole, commenti.

Ma la grandezza di Quevedo non risiede nella novità delle sue idee, troppo aderenti all'ortodossia cattolica, né nella visione ideologica della realtà politica, storica e sociale, e neanche nella capacità innovatrice del suo pensiero: la sua originalità sta nella straordinaria veduta d'insieme e nelle prodigiose abilità critiche, che esprime in uno stile violento, contorto e penetrante, di una quasi mostruosa ricchezza lessicale ed espressiva.

I suoi Sueños (11) sono visioni fantastiche, raccontate in episodi brevi, staccati tra di loro, senza trama né unità di composizione. Quevedo all'inizio del primo sogno ne attribuisce la paternità a Dante: "...habiendo cerrado los ojos con el libro del Dante, lo cual fue causa de soñar que veía un tropel de visiones." Folle umane sfilano davanti agli occhi del lettore nella visione del giudizio finale dell'inferno o dell'ora della verità. La sua penna corrosiva non risparmia nessuno strato sociale, nessuna professione, e la realtà trasportata nel mondo immaginario del sogno viene deformata grottescamente nel segno linguistico come in un quadro di H. Bosch. (12)

El mundo por de dentro è il quarto dei cinque Sueños e narra l'incontro di un giovane scapestrato con il Disinganno, impersonato da un vecchio saggio, e il loro cammino per la Calle Mayor del mondo. Il vecchio insegna al giovane a distinguere l'apparenza dall'essere, gli insegna a conoscere la verità qual è.

La realtà esterna, che noi vediamo con gli occhi, non è la vera realtà. Gli occhi arrivano solo a vedere quello che è di fuori, cioè l'apparenza. Se ci si affida soltanto ad essi, si naviga nella confusione, si è ciechi e pazzi. La verità sta dietro la realtà visiva, alla verità si arriva soltanto se insieme agli occhi si usa anche la ragione: "Ellos han de ver, y la razón ha de juzgar y elegir." (13)

Il mondo che ci circonda è illusione, e solo attraverso la disillusione, il disinganno appunto, che è figlio della ragione, possiamo vedere il mondo qual è. Nel testo il disinganno è raffigurato allegoricamente in un vecchio dall'aspetto lacero e disordinato, al quale si oppone la figura di un giovane inesperto e confuso, senza nome, che rappresenta l'illusione. Illusione e Disinganno intervengono di continuo sulla realtà, la quale viene appunto esaminata ogni volta da entrambi nel suo duplice aspetto (fuori e dentro, parere ed essere). Da questa scarnificazione la realtà non si salva, essa è solo ipocrisia e ne esce completamente distrutta (14). L'ipocrisia della realtà quale appare ai nostri occhi non è soltanto ipocrisia degli uomini, la nostra presa di posizione nei confronti della morte è ipocrisia, i peccati sono ipocrisia, le cose sono ipocrisia, e primo fra tutti il linguaggio è ipocrisia. Il linguaggio, che come la realtà, è apparenza e verità, e può essere quindi allo stesso tempo menzognero e veicolo di luce.

Il discorso è scritto in prima persona: il giovane racconta il suo incontro e la sua esperienza con il vecchio, lo schema narrativo è il resoconto di una passeggiata con dialogo a due. La lettura inizia con un prologo del giovane che considera la vanità dei nostri desideri, alimentata dalle lusinghe del mondo, e la sua situazione di grande confusione spirituale. Ed ecco l'incontro con il vecchio e l'inizio del dialogo con questo. L'anziano interlocutore si presenta come il Disinganno, ed in questa funzione inizierà il giovane al contatto con la doppia realtà del mondo, con quella cioè che avranno modo di osservare e con quella che lui gli rivelerà nei suoi discorsi. Lo invita quindi ad andare con lui alla Calle Mayor che si chiama Ipocrisia, ed è una strada sovrappopolata. Il vecchio non perde tempo e incomincia subito a far vedere al suo accompagnatore la falsità

dell'apparenza delle figure in cui si imbattono. Il sarto che sembra un hidalgo, questi che è come un cavaliere, il cavaliere che vuol sembrare señoría, il signore che cerca di apparire come grande ed il grande come re. Gli stupidi vogliono passare per entendidos, i vecchi per giovani ed i bambini per saggi. Infatti non solo gli esseri umani sono ipocriti, ma anche le parole nascondono la verità. L'apparenza dell'uomo è sempre falsa, da qualunque parte la si prenda. Così dicendo arrivano alla Calle Mayor ed il giovane racconta quello che vedono. I vari episodi si svolgono secondo uno schema costante: prima la descrizione della realtà quale si presenta, poi le esclamazioni entusiaste del giovane, quindi l'intervento rivelatore del vecchio diretto a spogliare la realtà della sua apparenza, ed infine le considerazioni ravvedute del giovane, sebbene spesso in quella che dovrebbe essere la descrizione neutrale del parere per bocca del giovane, sia già anticipato lo smascheramento della verità. (15)

I caratteri principali sono cinque: un vedovo al funerale della moglie, rappresentazione della tristezza quale maschera dell'indifferenza, della noia e dell'avarizia; una vedova che piange insieme ad altre donne, manifestazione esterna di dolore che non corrisponde ai sentimenti interni; un alguacil che insegue un ladro: l'impegno professionale non è che vanità; un ricco in carrozza che ostenta un'opulenza che non ha; una bella donna dalla bellezza però fittizia. Ma è tutta una ridda di passanti che si sdoppia davanti agli occhi del giovane, il quale all'inizio confuso e smarrito, dopo l'insegnamento del suo precettore, giunge infatti a capire la verità. Nell'ultimo episodio protagonista è una corda, che ha il potere di smascherare l'ipocrisia, perché chiunque vi passi sotto appare com'è in verità, e lascia l'aspetto ingannevole con il quale era solito presentarsi al mondo. Questo episodio è come l'esplosione finale di una girandola di fuochi d'artificio. Un branco di personaggi sfila sotto la corda: prima vengono descritti come sono al di qua e subito dopo come sono al di là. Ora il giovane non ha più bisogno dell'intervento disincantatore del vecchio per vedere quello che si nasconde dietro la realtà visiva, perché i singoli individui si trasmutano come per incanto e i due aspetti della realtà, l'apparenza e la verità vengono sdoppiati per effetto della corda e sciordinati davanti agli occhi dei due osser-

vatori. Ma non è un lieto fine, la conoscenza della realtà qual è non solo non ha reso il giovane più felice di prima, ma l'ha talmente affaticato e scosso, che cade a terra in un sonno profondo. Il sapore didattico di questo sueño è evidente: ma è la satira, la caricatura del costume sociale che affascina il lettore.

-Barbadillo e La peregrinación sabia

Meno brillante di Quevedo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo non è un grande del Siglo de Oro. Riscoperto dalla critica soltanto all'inizio del nostro secolo, gode invece di grande popolarità presso i contemporanei. Madrileñísimo lo definiscono i biografi per il suo carattere allegro ed estroverso, sempre pronto alla baldoria e presente a tutte le feste di corte dove si diverte con rumore e scandalo.

Figlio di un funzionario di corte, agente di affari della Nuova America, nasce a Madrid nel 1581 ed inizia gli studi giuridici all'università di Alcalá; ma, come dichiara egli stesso nel discorso autobiografico di presentazione ad Apollo nelle Coronas del Parnaso, "pade-
cia violencia con este, aunque honroso, pesado estudio, porque tú,
¡oh grande Apolo!, me llamabas muchas veces para hacerme tuyo; y aún
me decías (arrebátandome con tan dulce quanto imperiosa voz): 'Ven,
ven conmigo'." (16) Improvvisatore dalla parola facile e arguta, compone giovanissimo le sue prime poesie per alleviare il tedio degli studi, che abbandona senza rimorsi alla morte del padre. Ne eredita l'agenzia di affari, ma meno dedito a questi che alla poesia e alla vita mondana, per vivere deve ricorrere ben presto a espedienti e debiti che non lo abbandonano più fino alla morte nel 1635. La sua vita agitata e discontinua lo vede protagonista di un processo per rissa notturna con ferimenti e uno per libelli satirici contro gli alguaciles, i carabinieri dell'epoca. Viene condannato a due anni di esilio, ridotti poi per indulto a 6 mesi.

Non caustica e profonda come quella di Quevedo, la sua penna è spontanea e inventiva. Le sue prime poesie, di tendenza satirica, vengono pubblicate in un volume di Rimas nel 1618, ma hanno oggi soltanto un valore storico. Scrive 21 libri, per lo più novelle di costume che appartengono a un genere caratteristico della Spagna di

quell'epoca, che fa del picaro una figura letteraria. Il più conosciuto è forse il Pablo di Quevedo, ma coltivatori della picaresca sono anche Mateo Alemán e Cervantes. La sua satira ha per bersaglio soprattutto la vita di corte, il nobile parassita in miseria, l'hidalgo provinciale, il servo infedele e ladro, la prostituta furba, il picaro a tutti i livelli insomma, senza arrivare però mai alla ferocia di un Quevedo. La sua è piuttosto una satira arguta ma non severa, penetrante ma non corrosiva. Più che moralista o censore, esegue un ritratto vivo e spiritoso della vita madrilenica, dove l'aneddoto e l'avventura rivivono nella parola arguta e ingegnosa. Lui stesso ebbe a dire: "C'è cosa che importi tanto in una Repubblica come il ridere?".

La peregrinación sabia è una favola nell'antica accezione della parola, poiché i protagonisti sono animali parlanti e si conclude con una morale. Come nel caso del Mundo por de dentro, si tratta di un viaggio a due, ma con orizzonti molto più larghi, di durata molto più lunga e più ricca di azione e di dialogo. La favola non è raccontata da uno dei protagonisti, ma da un autore che compare in prima persona e che regge dall'esterno i fili del racconto. Scopo del viaggio è, come nel sueño di Quevedo, vedere il mondo e ricavarne l'esperienza necessaria per diventare saggi, non attraverso la distinzione apparenza/verità, ma attraverso il trionfo della ragione.

Pubblicata nel 1635 dopo la morte dell'autore nel volume Coronas del Parnaso, racconta le avventure di due volpi, padre e figlio, in giro per il mondo alla ricerca della saggezza. Animalizzazione del picaro, il volpone padre è il simbolo del furbo che riesce sempre ad ottenere il suo scopo. Come lo scritto di Quevedo, la favola procede per singoli episodi che vedono però i due malvagissimi animali quasi sempre protagonisti dell'inganno e finisce con la loro conversione. L'azione incomincia con la morte della volpe madre ed il finto dolore del volpone vedovo, che invece di accompagnare il funerale si chiude in una camera buia per non far trapelare la sua gioia per l'inaspettata libertà, e non far sentire le sue risate nell'ascoltare le stupidaggini funebri dei conoscenti. Rimasto solo con il volpetto, che rivela subito un'astuzia eccezionale, egli decide di completarne l'educazione facendogli vedere il mondo. Partono

senza indugi, incontrano due gatti ladri con i quali continuano il loro cammino, vengono inseguiti da cani feroci, rubano prosciutti, mangiano galline, per salvarsi ingannano gli amici che poi abbandonano senza rimorsi, uccidono conigli. Il tutto condito dalle finte prediche morali del volpone che si indigna per il comportamento altrui e che non perde occasione per istruire il figlio: "Hijo, abre los ojos del ingenio y aprende de mi industria y artificio, que valen más que la fuerza y aun muchas veces - tal es el mundo - más que la razón y la justicia" (17). Di avventura in avventura arrivano in un posto ameno in riva ad un fiume e assistono ad una riunione accademica, dove i diversi animali letterati leggono i loro scritti, tra applausi e critiche. Il volpone si affretta a confermare al figlio l'ignoranza di chi critica senza saper fare di meglio, e di chi copia, esaltando invece la virtù del vero sapere. Proseguono il cammino e arrivano in un'osteria, dove il gatto oste propone alla volpe di derubare insieme una compagnia di scimmie ubriache e buttarle poi sulla strada. La proposta è rischiosa e la volpe rifiuta con arte. L'oste chiama allora con un fischio i gatti selvatici e la volpe non sapendo come fuggire l'imminente pericolo, dà fuoco alla stalla ed in un baleno tutta l'osteria è in fiamme. Le scimmie riescono a salvarsi e fuggono insieme alle volpi. All'alba si separano e le volpi arrivano in un monte dove trovano riuniti gli alberi che avevano eletto quel giorno loro re il lauro e dovevano decidere chi di loro sarebbe stato il suo consigliere. Viene eletto l'olivo per la sua sapienza, simbolo di speranza e di pace. Le volpi restano molto ammirate ed il padre decide di concludere lì il loro viaggio perché ormai hanno conseguito diletto per il loro gusto e dottrina per la loro ragione. Convertiti e corretti tornano in patria.

Ma se l'inganno compare come tema principale o secondario di quasi tutti gli episodi ed è il filo conduttore della favola, accanto ad esso Salas Barbadillo svolge tanti altri temi più o meno collegati e che si intersecano di continuo: l'astuzia, per esempio, è il mezzo esecutivo dell'inganno, personificato nella volpe, e l'inganno, la finzione, non sono fine a sé stessi, come nello scritto di Quevedo, ma hanno una precisa applicazione pratica, tendono sempre ad uno scopo utilitario. Come per il picaro, sfamarsi e avere salva la

vita sono in genere i moventi delle azioni del volpone. All'astuzia si accoppia la prudenza, perché chi non è prudente, ma sventato o temerario, finisce sopraffatto. E se la mancanza di accortezza è un attributo incompatibile alla furberia, l'insolenza ne è una componente attiva, sebbene non decisiva. Spregevole è invece il tradimento, figlio non solo dell'astuzia, ma della cattiveria e della paura, che sono l'apparente pretesto morale della trama: la trasformazione della volpe da cattiva a virtuosa. Pretesto, perché la volpe sebbene cattivissima non solo non ci fa orrore, ma suscita tutta la nostra simpatia. Unica eccezione alla malvagità, la riunione degli animali accademici, dove viene sviluppata la tematica della vera sapienza quale vera virtù, in opposizione alla natura sempre incline al male, che è figlio "de las tinieblas de la ignorancia" e che, come nel sogno di Quevedo, viene superato solo con la luce del disinganno, che non è dote naturale nell'animo dell'uomo. Naturale è invece la curiosità che porta alla conoscenza (18). Bisogna però saper distinguere la vera sapienza dalla presunzione (che è ignoranza), dalla "malvada insolencia" ed il vero saggio dall'"idiota maldiciente", perché ci sono sempre quelli che "se fingen y mienten doctos, siendo ingenuos ignorantísimos y vulgares" (p.50). La ragione è perciò la vincitrice del male (per Gadda sarà la conoscenza del male) e l'astuzia, l'artificio, sono degradazioni del suo uso. La ragione quindi non come pura funzione speculativa, ma come opposizione al male ed anche fonte di vera giustizia da non confondersi con la falsa giustizia, figlia della convenienza.

-Alarcón e La verdad sospechosa

Madrileno di importazione, Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza nasce nel 1581 in Messico da genitori spagnoli. Nel 1600 è già in Spagna per studiare legge a Salamanca; tornato a casa nel 1608 si laurea all'università del Messico nel 1609. Quattro anni dopo ritorna definitivamente a Madrid per cercare anche lui un posto a corte, che trova soltanto nel 1626, quale relatore del Consiglio delle Indias. Nel frattempo si è immerso nella vita letteraria ed esercita marginalmente la professione di avvocato. Scrive una ventina di commedie, ma contrariamente a Barbadillo che era amico di tutti, i suoi rapporti con i

letrados sono di aperta ostilità. Piccolo di statura e rosso di barba, era stato fornito dalla natura di due gobbe, una davanti e una dietro. La sua figura grottesca è oggetto di scherzi spietati da parte dei suoi contemporanei, che lo bersagliano di coplas e altre rime burlesche. Barbadillo scrive di lui che ha un pallone per ogni lato per meglio rotolare. Quevedo lo definisce "uomo formato da due parentesi" e "profezia di H. Bosch". Tirso de Molina compone per lui addirittura una quintilla in cui giocando con la parola corcova (gobba, appunto) dice che quando cammina non si capisce se corcova o corco-viene. Anche le sue commedie ebbero scarso successo e furono pubblicamente satirizzate. In occasione della prima dell'Anti-cristo qualcuno (pare Lope de Vega) svuotò in platea una boccetta con un liquido pestilenziale che fece fuggire non solo gran parte del pubblico, ma anche il primo attore.

Forse è il risentimento contro una società impietosa che lo porta a scrivere le sue commedie moralizzanti. Il suo teatro sobrio ed equilibrato infatti porta in scena con i problemi della convivenza i conflitti della vita quotidiana, senza tralasciare i reumatismi e le correnti d'aria. Teatro di costume quindi, di critica morale, che non arriva a essere satira. Non grandi infrazioni a principi immutabili religiosi o nazionali, come nel teatro di Lope de Vega, ma infrazioni minori al codice morale della società. Il conflitto si realizza a livello virtù/vizio, dove questo viene immancabilmente castigato e quella sempre premiata. E dall'altra parte non c'è un Dio o un re che punisca in nome della nazione; il castigo è attuato "alla casalinga" tra gli stessi membri della società offesa. Alarcón ci dà una pittura tranquilla della realtà, senza interventi aspri e deformanti. La sua è una registrazione lucida e fedele dei costumi, senza l'afflato indignato del satiro o del ribelle. Infatti non è un grande poeta o uno scrittore geniale di straordinaria immaginazione come altri contemporanei, ma ha il merito di essere tra gli iniziatori del teatro di costume che Corneille, Molière e Goldoni continueranno.

La verdad sospechosa insieme a Las paredes oyen è la sua commedia più conosciuta. In essa il dualismo è rappresentato dall'antieroe, Don García, che impersona la menzogna, l'artificio, e l'eroe, Don Juan, tutto virtù. Innamoratosi di Giacinta, Don García crede che

essa sia Lucrezia. Per colpa di questo malinteso rifiuta, adducendo una bugia elaboratissima, il matrimonio con lei che il padre gli propone e che lei è pronta ad accettare. Le bugie di Don García si diramano, si moltiplicano e lui rimane sempre più invischiato. Ma hanno anche le gambe corte, per cui vengono ben presto scoperte e nessuno crede più a ciò che dice, anche quando si tratta della verità. Il suo spudorato mentire crea un piano illusorio che spinge pure le due donne, Lucrezia e Giacinta, a giocare con la finzione, a scambi di voce e di persona. La tensione tra illusione e realtà culmina nella conversazione tra Don García, Lucrezia e Giacinta (scena 6 del III atto). La confusione è grande, i piani verità/illusione si intersecano di continuo e mentre all'inizio la verità si presenta come finzione, alla fine bisogna inventare l'illusione per avere la verità. Tutti credono di dire il vero, nessuno capisce quello che l'altro vuol dire, e a tratti neanche il lettore. Povera di azione, la commedia presenta gli enredos tipici del teatro barocco. Don García si trova ad essere allo stesso tempo inventore e vittima della finzione, e il suo castigo sarà quello di sposare la vera Lucrezia, il cui nome aveva attribuito a Giacinta.

Anche la commedia di Alarcón finisce con il trionfo della ragione, cioè dell'ordine, sull'aberrazione della menzogna e dell'artificio, e se la conversione del giovane è dubbia, sicuro è il suo castigo. Il tema della bugia in Alarcón non è un problema esistenziale come in Quevedo, ma è una questione di morale pratica. Rimedio alla "cattiva fama" procuratasi dal protagonista con il suo continuo mentire e salvaguardia del "buon nome" della casata sarà infatti il matrimonio. Don García mente per farsi notare, ma almeno mentisse bene senza farsi prendere in castagna e diventare la favola della città: Chi mente trasgredisce comunque le regole della società ed è giusto che venga da questa punito e che paghi duramente il suo ardire. Più indulgente è stato Corneille nel suo Menteur ispirato pare proprio da Alarcón, dove le bugie del protagonista finiscono nel perdono generale. (19)

(1) B. GRACIAN, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1967, p.628-629.

(2) La società spagnola di quell'epoca, oltre che in classi sociali è divisa in caste: i cristiani, gli ebrei e i musulmani, questi ultimi due assoggettati ai primi. Il lavoro (sia manuale che intellettuale) è infamante e squalifica socialmente perché caratterizza le caste dei vinti, i marranos (ebrei perseguitati dal tempo dei Re Cattolici) e i moriscos (musulmani ai quali era stato permesso di restare in Spagna alla fine della Reconquista purché si convertissero e si dedicassero esclusivamente a determinati lavori e che furono perseguitati soprattutto nell'epoca di Filippo II e Filippo III). Il lavoro pertanto rende sospetta la "purezza di sangue" di chi lo pratica. (L. PFANDL, Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro, Madrid, Gili, 1933, p.297-98 e A. CASTRO, La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1971, v.p.41-60). Cfr. n.5.

(3) F. QUEVEDO, Historia de la vida del Buscón, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p.145.

(4) Nelle Peticiones de Cortes, Edición de la Academia, 1659, V, p.856, si legge: "Una de las cosas que causan haber mucha gente holgazana en estos reynos, es la desorden que los Grandes y Cavalleros tienen en recibir en sus casas gran número de lacayos; porque por andar en este hábito, mayormente quando les dan libreas, muchos dexan sus oficios y otros las labores del campo, lo qual ha venido a tanto que ya no se hallan peones para cavar y segar ni hacer las otras cosas del campo, sino a muy excesivos precios, y lo que peor es, que los tales hombres, puestos en hábitos de lacayos, dexan sus mugeres e hijos, y son rufianes y viven vida libre, harto lexos de parecer cristianos". (in PFANDL, Historia..., cit., p.298).

(5) I moriscos, contrariamente agli ebrei, esercitavano per lo più mestieri bassi. A seconda delle esigenze regionali, sono agricoltori in Aragona (braccianti, coltivatori diretti, tecnici) e artigiani in Castiglia e nel sud (sarti, barbieri, muratori, ma anche geometri e architetti). Nonostante i moriscos fossero indispensabili, causavano forte malcontento nella popolazione, tanto che vennero ufficialmente cacciati dalla Spagna nel 1609, con disastrose conseguenze economiche che contribuirono non poco alla sua definitiva decadenza. (M. GARCIA ARENAL, Los Moriscos, Madrid, Editora Nacional, 1975 e R. VILCHES ACUÑA, España de la Edad de Oro, Buenos Aires, El Aheneo, 1946, p.118.)

(6) Germania (da germanus, fratello), è una specie di confraternita di malfattori, che nelle città principali abitavano un intero quartiere. Poteva entrarne a far parte solo chi ne avesse i meriti: o essere stati azotados in pubblico o aver remato nelle galere. Possedeva un linguaggio simbolico proprio, del quale all'inizio del sec.XVII si è pubblicato a Barcellona un dizionario. Alcuni esempi: gallo=capo, albero=corpo, ballo=ladro, lima=camicia, valigia=donna pubblica sfruttata da un ruffiano (VILCHES ACUÑA, España..., cit., p.111).

(7) *ibid.*, p.359-64.

(8) La ricchezza della Spagna aveva naturalmente attirato numerosi commercianti stranieri sin dalla metà del sec. XVI e l'economia si trovava ora in mano di banchieri genovesi e tedeschi. Il rincaro della mano d'opera conseguente alla cacciata dei moriscos aveva fatto aumentare i prezzi dei prodotti spagnoli per cui sul mercato predomi-

nava il prodotto straniero. Inoltre il commercio marittimo con le Indie veniva gradualmente monopolizzato da flotte mercantili straniere, soprattutto olandesi e genovesi. (J. VICENS VIVES, Historia de España y de América, III, Barcelona, Vicens Vives, 1974, p.336-338.)

(9) I mentideros erano le gradinate delle chiese - famosa quella di San Filippo - dove i gentiluomini disoccupati si incontravano, in mancanza di un caffè, per discutere gli avvenimenti del giorno, le notizie ed i pettegolezzi politici e letterari. Da lì si divulgavano satire e bugie (mentiras) da cui hanno preso il nome. (VILCHES ACUÑA, España..., cit., p.365).

(10) Il memoriale finiva così: Y el pueblo doliente llega a recelar/ no le echen gabela sobre el respirar. (...) / Los ricos repiten por mayores modos:/"Ya todo se acaba, pues hurtemos todos". (in PFANDL, Historia..., cit., p.307).

(11) Il titolo completo è Sueños y discursos de verdades descubiertas de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo.

(12) Frequente è l'accostamento di Quevedo a Bosch, la cui influenza sull'autore spagnolo non è improbabile. Scrive il P. José Sigüenza nel 1605 che "Jerónimo Bosque, extraño hombre en la pintura (...) hizo una pintura como de burla, macarrónica, poniendo en medio de aquellas burlas muchos primores y extrañezas, así en la invención como en la ejecución y pintura, descubriendo algunas veces cómo valía en aquel arte... Los demás procuraron pintar al hombre cual parece por de fuera, éste sólo se atrevió a pintarle cual es dentro". Quevedo lo cita sia nel Buscón che nel sueño El mundo por de dentro. Cadda esprime la sua simpatia per il grande pittore fiammingo nel discorso tenuto in occasione di "Una mostra di Ensor": "Da questo mondo pieno di colore di eleganza e di polvere, da questa sublimazione d'un carnevale ipotetico a motivo centrale dell'anima e del lavoro, egli ha cavato la sua nozione e il suo conforto: quello, soprattutto, di poter definire in colore e in disegno il carnevale reale dell'umanità. Dietro di lui era, nell'antico magistero, il volto umano, psicologicamente individuato, di Hieronimus Bosch, il grande maestro di sua gente." (C.L. CADDÀ, I viaggi la morte, Milano, Bizzanti, 1958, p.209, abbr. Morte).

(13) F. QUEVEDO Y VILLERA, El mundo por de dentro, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1900, p.46. Da questa edizione, che riproduce la prima edizione di Barcellona, 1627, sono state prelevate tutte le citazioni in questo lavoro (abbr. Mundo).

(14) Come si legge in R. LIDA, Estilística: un estudio sobre Quevedo, "Sur", 1, 1931, p.167, Quevedo non arriva "a la creación de una realidad superior, sino al extremo opuesto, a la deformación nihilista del mundo".

(15) Commenta a questo proposito I. NOLTING-HAUFF, Vision, Satire und Poetik in Quevedos Sueños, München, Wilhelm Fink, 1968, p.187: "In El mundo por de dentro hätte sogar ein doppelter Gegensatz zwischen neutralen Bericht und der beiden antitetischen Deutungen hergestellt werden können. In Wirklichkeit hat aber Quevedo die Erzählung so wenig neutral gehalten, dass sie die spätere Desillusionierung schon teilweise vorwegnimmt."

(16) Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, a cura di E. COTA-RELO Y MORI, Madrid, Revista de Archivos, 1907, p.XIV-XV.

(17) A. DE SALAS BARBADILLO, La peregrinación sabia, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1958, a cura di F.A. DE ICAZA, p.14. Da questa edizione, che riproduce come le altre quella di Madrid del 1635, sono state prelevate tutte le citazioni in questo lavoro (abbr. Peregrinación).

(18) Dice il padre al figlio: "Curiosidad honesta y no viciosa, nos desterró voluntariamente del ocio dulce de nuestra querida patria; un feliz deseo, un noble y generoso ardor de aprender y saber más, dando también con la variedad de las cosas gozo y entretenimiento al ánimo." (Peregrinación, p.61). Secondo la concezione nuova, l'esperienza è maestra e scuola di mondo. Alla volpe padre infatti "le pareció prudente que para acabarse de perfeccionar (il figlioletto) convenia que peregrinase el mundo, en cuya universal escuela, siendo discípulo de todos, se hiciese docto en todo." (ibid., p.5), e più avanti dice al figlio: "por eso te he traído a peregrinar por varias tierras, para que así la experiencia de tus peligros como la de los ajenos te hagan escarmentado y sabio." (ibid., p.14).

(19) Questo capitolo è stato anticipato nell'Introduzione a La verità sospetta - Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda, Milano, Bompiani, 1977, a cura di M. BENUZZI BILLETER (v. Nota preliminare), per quanto non in forma completa.

II. GADDA E IL BAROCCO

1. Il linguaggio delle argutezze

Perché Gadda ha scelto per le sue traduzioni tre autori barocchi? Eppure "Barocco è il Gadda!" è un'etichetta che non piace al nostro autore, perché per barocco intende anch'egli ciò che ha inteso per secoli la critica, cioè "arzigogolato" e "bizzarro". Invece "barocco è il mondo, e il Gadda ne ha percepito e ritratto la baroccaggine", si difende ancora nella Cognizione del dolore (1). Se si esamina però il rapporto di Gadda con il barocco quale stile di un certo periodo storico e con la baroccaggine della realtà, non stupirà più che egli abbia scelto proprio tre autori della maniera "meravigliosa 600" (2) che ritraggono "il carnevale reale dell'umanità" (3) con tanta ricchezza di stile e dovizia di particolari.

Nel Seicento il sistema antropocentrico del Rinascimento non regge più perché la ratio ha varcato i limiti della certezza, da una parte ridimensionando le sue funzioni e dall'altra acquistando nuovo impulso. Non più fede, non più sicurezza, ma coscienza dell'ambiguità, consapevole valutazione della relatività dei rapporti e conseguente ricerca della verità e del nuovo, fiducia solo nella validità della tecnica. Capovolgimento quindi, rivoluzione, se vogliamo, rispetto alla tradizione. E pertanto anche distruzione e trasformazione. Questi in breve i capisaldi del sistema filosofico del '600, che sono anche i punti di riferimento dell'esperienza linguistica, poiché non si può separare un singolo evento all'interno di una stessa fenomenologia, e l'uno è causa dell'altra e viceversa, come Gadda insegna.

Un panorama quasi totale della lingua del Seicento offre il Trattato di aristotelico di Emanuele Tesauro, pubblicato nel 1670 (4). L'opera si presenta "come una ricerca sistematica di analogie e di somiglianze attraverso un minuzioso registro di oggetti" (5), è cioè una cernita, un catalogo rigorosamente ordinato di tutte le possibilità retoriche che offre la lingua, guardate appunto attraverso il cannocchiale aristotelico, e che riflette la nuova esperienza del linguaggio barocco. Nel sottotitolo del libro si legge ancora: "o

sia Idea dell'Arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria et simbolica" e che sta infatti al centro della scrittura del '600. La modificazione dell'ordine tradizionale del sapere, la ricerca cioè della verità nel nuovo, nella varietà, si riflette infatti in questa concezione linguistica che l'elocuzione arguta ed ingegnosa rappresenta, in quanto distrugge e trasforma i valori tradizionali. L'argutezza è l'espressione della dilatata coscienza linguistica del '600, che corrisponde a sua volta ad una dilatata coscienza del sapere, fondata appunto sulla relatività ma anche su una più vasta gamma di possibilità.

In apertura del suo libro, il Tesauro afferma che per miracolo dell'argutezza "le cose mutele parlano: le insensate vivono: le morte risorgono". La rianimazione linguistica delle cose o dei concetti, cioè dei significati che a loro rimandano, è infatti un carattere costitutivo e originario della sensibilità barocca. Ora se la parola arguta, cioè il segno linguistico, rianima l'oggetto, lo modifica e lo trasforma perché ha vita propria, non c'è più coincidenza tra significante e significato, si concilia l'inconciliabile, si verifica insomma uno spostamento del segno rispetto al concetto (6) che acquista un diverso splendore attraverso il travestimento linguistico. Scrive M.A. Rigoni (7) che "la mente barocca evita, in ogni caso, la semplice e nuda astrazione: per ogni idea o pensiero da esprimere, essa sceglie un'immagine. (...) Ogni cosa vale solo come immagine. Ciò implica che le cose vengano destituite di un loro senso stabile e definito: esse rivestono il senso che viene loro attribuito dal contesto allegorico".

Il prendere una cosa per l'altra, attributo che il Tesauro dice comune alla metafora e alla follia, diventa nel Barocco il principio direttivo del discorso, e la retorizzazione del mondo (associazioni, sostituzioni analogiche, allitterazioni, chiasmi, ecc.) altro non è che "argutezza".

Il Barocco è infatti attratto dallo splendore del discorso piuttosto che dal discorso stesso, ma non per vuota adorazione della forma, come ha voluto far credere certa critica, ma per maggiore coscienza dell'importanza della forma che non è fine a se stessa, ma è attività conoscitiva della realtà. Gli artifici dell'arte lapidaria (della

scrittura arguta) "in mille accorte maniere palesano i concetti col ricoprirli". Questa è la nuova consapevolezza linguistica del '600 di cui l'arguzia è appunto l'espressione. Che poi la forma prenda il sopravvento e diventi delirio freddo e sapienza da lingua morta in mano ad un "giocoliere" è solo un'evoluzione del barocco e non un principio direttivo.

L'analogia di questa nuova concezione linguistica/conoscitiva con quella di Gadda è ovvia. Gadda stesso (8) parla dell' "impiego spastico" della parola già nota, che può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore" (semantico) (9): la parola che non riproduce l'oggetto ma lo trasforma, ne scopre nuovi significati. "Io chiamo 'costruzione o invenzione' indifferentemente la scoperta d'un nuovo significato d'un oggetto (o sistema di relazioni) sia esso già esistente, sia esso semplicemente possibile" (10). Quando Gadda scrive ne La cognizione del dolore (11) che a Gonzalo "un rutto enorme, inutilità gli parvero gli anni" ha trasformato il concetto di vita in rutto e così facendo ne ha scoperto nuovi aspetti: la vita è un vuoto rumore, fase finale di un processo digestivo e quindi di decomposizione.

"L'arguzia è una combinazione di immagini dissimili o la scoperta di occulte somiglianze in cose apparentemente diverse" (12). Linguaggio quindi come ricerca di associazioni e dissociazioni, non solo di significati ma anche di significanti in quanto questi hanno assunto nuove dimensioni: e questo è anche il gioco di Gadda, e non solo di Gadda, ma di molta letteratura del '900, del surrealismo, di Ungaretti, secondo il quale "nell'ordine della fantasia, spezzati al demone dell'analogia i ceppi, s'è cercato di cogliere quell'analogia che fosse il più possibile illuminazione favolosa, fantasma o mito, divinazione metafisica" (13). Di associazioni per significanti nei libri di Gadda se ne trovano tante (14), ma molto significative sono quelle create abusivamente nel corso della traduzione, perché la presenza dell'originale rende più palese l'operare di Gadda. Là dove Quevedo aveva scritto: "se descerrajó de mohatras y de usuras?" che tradotto alla lettera diventa "si è dischiuso in inganni e usure?" (si parla appunto di un usuraio), Gadda traduce:

ha dischiodato il su' ribaldo forziere? ha buttato al vento bandiera?... bandiera di truffe, d'inganni, di usure, usuracce ladre: più ladre che non la coda del diavolo? (15)

L'elenco si sviluppa qui su diversi piani, sembra che una parola tiri l'altra, e per analogia l'enumerazione cresca in progressione fino a dissociarsi in un paragone che non ha più un legame diretto con l'inizio del periodo. Il discorso si è aperto per associazioni a nuove possibilità, e da un livello all'altro si è disperso nel nulla.

Ma se le arguzie individuano la discrepanza tra il valore quotidiano della parola di cui l'io-soggetto si serve, e l'effetto stravagante che essa prende nel discorso, questa discrepanza non porta ad un allontanamento dal reale. Al contrario, perché dopo avere esplorato, così il Tesauro, "le più lontane e minute Circostanze (...) in qualunque soggetto aggomitolate e ascose (...) velocemente raffronta tutte queste Circostanze infra loro o col Soggetto: le annoda o divide; le cresce o minuisce; deduce l'una dall'altra, (...) e con meravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli" (16). Il mondo cioè risulta sdoppiato e trascritto in una trama di figure allusive, di simboli, di emblemi, dove il reale non si perde, ma viene a trovarsi come al fondo del pozzo linguistico. "Ancor la Metafora (...) ricerca il Verisimile fondato sul Naturale. Peroche, se tu fabbrichi un Significato Metaforico, sopra un Significante Chimerico: tu fabbrichi il Verisimile su l'Inverisimile..." (17). La parola è sì ricca di contenuti, è una parola densa, ma viene costruita sullo spunto del reale.

Ecco che si ritorna di nuovo a Gadda, il quale appunto parte sempre dal dato reale per arrivare a più profondi significati, alla parola "pozzo", ricca di allusioni. Gadda non è l'abile giocoliere che si diverte a maneggiare con destrezza le parole per il gusto del gioco soltanto e al servizio esclusivo della fantasia. Anzi, "la fantasia è la cattiva matrice che genera i mostri dell'Assurdità" (18). La voracità di Gonzelo che nella sua cucina mangia il peje-rey non è soltanto la descrizione di un avido pasto, ma è la metafora dell'ansietà di Gadda di appropriarsi delle parole, della favola, della chimera. Non a caso la definizione del Tesauro di "lingua vorace" può essere applicata anche al nostro autore. Gadda infatti ingoia

avidamente le parole, tutte le parole: è onnivoro. Tutta la sua prosa è ordita su una trama di significanti che si riferiscono ad una realtà concreta e quotidiana, ma che offrono diverse possibilità di interpretazione, diversi livelli di comprensione (19). Gadda, come l'uomo barocco definito dal Tesauro, non si esprime per idee o pensieri, ma per immagini, e la sua parola è satura di riferimenti.

Secondo il Tesauro anche il grottesco è un'argutezza. Nel suo significato più ampio fa leva sul criterio dell'associazione analogica e surrealista, e si fonda sulla "deformità comparativa per sproporzione di due obietti complicati" (20), ed è molto vicina alla "mascherata capricciosa e ridicola" che contraffà stranamente i sembianti o rappresenta cose sproporzionate o immaginarie", e che è anch'esso "un momento di quella più ampia osservazione delle cose caratteristica del barocco" (21). Per esempio la trasformazione della figura umana in una collezione arguta di oggetti, o viceversa la personificazione di oggetti o l'animalizzazione di persone e oggetti, è un'idea tipicamente barocca, come lo è il passaggio dall'organico all'inorganico, perché congiunge termini opposti e incompatibili. Il Tesauro definisce tipici della scrittura dell'epoca, nasi fatti a rampicone, a proboscide e addirittura a cornucopia, o un viso "ricamato di vaiuoli o lavorato a mosaico di cicatrici" (22). Per Quevedo infatti le facce delle donne sono "Cofines de pasas", la bocca "un tintero", le labbra "candelillas", il corpo "tablillas" (23). Gli esempi in Gadda di questa tecnica sono numerosissimi, un saggio potrebbe essere "un naso prominente e carnoso come d'un animale di fuorivia (che fosse tra il canguro e il tapiro)", o il gozzo della Peppa il quale "pareva un animale per conto suo che, dopo averla az-zannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei come il fotografo sotto la tela. (...) Dal gozzo della donna ribollì un 'buon giorno signor dottore', così sommesso e bagnato, che parve il cuocere d'una verza e carote in una terrina, a cui per un attimo si sia tolto il coperchio". Lo scrittore barocco Francesco Fulvio Frugoni paragona una testa a "una carota senza sale bollita, qualor si cava dalla pentola quando gorgheggia spumosa" (24). La bocca di un personaggio di Gadda è paragonata ad una "proboscide fallica", le scarpe di Gonzalo steso sul letto per la

visita del dottore sono "due peperoni neri per quanto capovolti, puntuti". Di un delinquente non rimane altro che un breve odore di solfiti e ammoniac (25), mentre nel racconto "La domenica" è il caso di un ingegnere che va a trasformare ossa in colla.

Nel grottesco poi, continua Raimondi riferendosi alle teorie del Tesauro, "trova così il suo punto di approdo una formidabile fertilità linguistica capace di fondere insieme lingua dotta e dialetto, gergo e tradizione letteraria, francese e spagnolo: il virtuosismo analogico, che ne è come il motore, riesce infatti a trionfarvi con pertinace disinvoltura". (26)

E per ultimo, se arguzia è anche "fabbricare (...) parole finte" e "architettare novelli derivati" (27), si vedrà anche in seguito nell'analisi della traduzione come questo tipo di arguzia sia caratteristico della prosa di Gadda, noto e solerte produttore di neologismi.

Con questo non si vuole concludere che la lingua di Gadda sia barocca o secentesca tout court. Perché se nel '600 la lingua è strumento di conoscenza, di scoperta cioè di nuovi aspetti dell'oggetto in quanto non lo riproduce ma lo inventa, per Gadda è soprattutto un processo deformativo/distruttivo. "Conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale" (28). Gadda non si accontenta di "ritrarre la barocaggine del mondo", di estrarre dall'oggetto gli aspetti grotteschi che vi stanno riposti, ma nell'estrarli lo deforma a tal punto che l'oggetto in sé non esiste più. Rifacendosi all'esempio della vita/rutto si è notato che con questa immagine si è aperta una nuova prospettiva in rapporto al termine normale, prospettiva però che ha abolito l'oggetto. Scomposizione quindi che porta a decomposizione.

2. Circe e il Pavone

"Toute une époque, qui va approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin, se reconnaît à une série de thèmes qui lui sont propres: le changement, l'inconstance, le trompe-l'oeil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité; on les voit s'incarner en deux symboles exemplaires qui semblent comman-

der l'imagination de ce temps: Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor." (29)

Circe è il simbolo della vita come metamorfosi, come processo evolutivo, come ciclo anche, dove la materia si trasforma e si distrugge, ed unita a Proteo rappresenta l'effimero, la volubilità, l'ambiguità. Il pavone è ostentazione, è il trionfo delle apparenze che porta al conflitto tra essere e parere, alla visione del mondo come teatro, dove la menzogna, la maschera, l'atteggiamento, sono i criteri di valore. Gadda ha fatto sua da sempre questa tematica, già fin da quando giovanetto accompagna la zia al concerto dei 120 professori, dove si incontrano sia Circe che il pavone; la prima simbolizzata nel tempo cuoco di vita, che riconferma il concetto barocco di vita come spettacolo che si consuma; il secondo nello spettatore chiuso in un gilé di pavone fatuo "qui s'y connaît" (30). La vita come processo di consumazione (31) e decomposizione, caratteristica del barocco, trova numerosi esempi nella prosa gaddiana: dai pensieri spazzatura irrancidita al concerto minestrone, dal gocciolante arrosto degli schidioni del tempo ai frantumi di mondi. L'effimero nella foglia che cade dal platano al prato, l'ambiguità nel fumo nel quale vaniscono le cose, nell'incertezza sull'identità degli assassini. Il pavone e Circe poi si incontrano insieme nella donna, che per definizione è volubile, ambigua e falsa. La "misoginia cosmica" (32) è un altro tema comune a Quevedo e a Gadda.

Dalla maschera all'illusione, dal parere al sogno, dice Rousset, si passa facilmente e senza rotture (33). E dal delirio alla pazzia che secondo il Tesauro "altro non è che Metafora". Il pazzo è il vero saggio infatti, e l'ingegno "forma la Chimera per Hieroglifico della Pazzia" (34).

Non a caso quindi Gadda si è trovato a suo agio nella Madrid del '600, "immagine di un mondo sordido e fantasioso, magnifico e turpe, illusionistico e decomposto, che ha il fascino di una utopia della piaga, un empireo di lazzeretti e angiporti; siamo in pieno Secolo d'Oro con tutta la folgorante, corrotta e regale ambiguità che si accompagna al più simbolico dei metalli. La Spagna come germania è una delle forme più elaborate e sapienti della società come male,

della vita come decomposizione. Cosa sconcerta, corrotta, furba e vana, essa appare come una gigantesca figura retorica, un gran teatro, una invenzione, un lento delirio. Di rado una società fu più pronta ed avida di farsi racconto, favola, tragedia, a tollerare prediche e satire, a godere della propria immagine ingegnosamente trascritta. In quella società impossibile fiorì una grandissima letteratura: nacque appunto, come sempre, dalla sua impossibilità. Fu, insieme, fastosa e fradicia, curiale e piagata. E dunque Carlo Emilio Gadda se ne invaghì, nel suo modo iracundo e selvatico. (...) Dei testi che ha splendidamente straziato e rifatto, Gadda amava, tuttavia, una virtù "barocca": l'illusionismo, la trama frodolenta, qualcosa che può essere allucinazione o ciarlataneria, visione o irreparabile errore." (35)

* * *

Circe, Proteo, il pavone, compaiono anche nelle nostre traduzioni. Il ricco in carrozza ci fa subito pensare al trionfo delle apparenze, e la corda magica è una novella Circe che trasforma gli uomini in porci ridando loro la fisionomia iniziale. E ancora la volpe proteica che assume cento diversi atteggiamenti, gli scambi di persona nella commedia di Alarcón: "Tout le monde est masqué; personne ne se reconnaît plus; chacun passe pour autre qu'il n'est, personne n'est ce qu'il paraît." (36). Il pavone poi è il bersaglio dei tre scritti, anche se trattato in diversi modi.

Quevedo imposta sulla Calle Mayor, covo dell'ipocrisia e trionfo degli inganni, il discorso dell'antitesi tra verità e menzogna. L'aspetto esteriore dei numerosi personaggi che sfilano per la strada non è il corrispettivo della verità interiore: tutti indossano una maschera, tutti recitano una parte al limite inconsapevole, per nascondere allo sguardo dei vicini il vero volto; perché la finzione è connaturata all'uomo e si può mettere a nudo soltanto con gli occhi della ragione.

Si sa che l'opposizione tra essere e parere si può tradurre anche in termini di vedere e non vedere, vedere con gli occhi la realtà esterna - vedere con la ragione la realtà interna (37).

Mentre uno scopo molto più pratico hanno le menzogne della volpe nella favola di Barbadillo. E se nella prima traduzione la finzione si identifica con la maschera sociale (38), nella seconda è sinonimo di astuzia e di artificio, al servizio del proprio interesse. (39)

Mentire è però anche creare l'illusione nella quale l'uomo barocco si cala come in un mondo più adeguato. Se la creazione artistica è finzione, può essere vero anche l'inverso, e uno dei segreti del barocco è proprio la finzione come creazione di piacere, come divertimento nella varietà delle forme dell'apparenza: la volpe "aveva per abitudine di combinare tutti i suoi affarucci in modo che, quand'anche non si potessero chiamare delitti, ne avessero almeno il profumo; tanto le piaceva anche la sola parvenza della malvagità, tanto era il gusto che ci provava a fingere e a dissimulare in ogni modo" (40), e per Don Garcia inventare è un piacere, un gioco di società (41), e soltanto in parte un mezzo per cavarsi d'impaccio: "Ora non potrà più sostenere che il dir bugie non dà piacere né profitto; piacere c'è stato, ed è stato quello di vedere che ci ha creduto, e il profitto anche, perché ho evitato di sposarmi contro voglia" (42). Quando le bugie sono un puro gioco verbale, i limiti tra il vero e il falso si confondono, non si sa dove finisca l'uno, dove incominci l'altro. A questo punto sorge spontaneo il ricordo del Pasticciaccio dove la ricerca della verità impegna non solo il commissario Ingravallo, ma anche l'autore e il lettore, e come nella commedia di Alarcón, non si sa chi affermi il vero e chi inventi, i piani illusori si fanno realtà, e la verità si dissolve in "barocche fanfonie".

Alla tematica della verità è abbinata la satira sociale, che nei nostri autori viene trattata a diversi livelli. Quevedo - come Gadda - coglie dall'osservazione diretta e dettagliata della realtà sociale il suo aspetto grottesco e ridicolo e ce lo descrive caricandone all'estremo certi tratti (43). Così nel primo dei cinque episodi, l'ipocrisia del dolore viene rappresentata nella lunga processione che accompagna un funerale con la deformazione

dell'aspetto esteriore dei vari gruppi di accompagnatori, deformazione che culmina nella presentazione del vedovo, e che riduce tutti i presenti alla scarsa consistenza del vestito a lutto prescritto dalla convenzione. Al dolore come dovuta manifestazione sociale, accenna anche Barbadillo all'inizio della favola, dove il volpone, più furbo e più anticonformista del vedovo quevedesco, si rinchiude in una camera buia per evitarne appunto la regolare ostentazione e poter invece dar via libera alla sua gioia: satira della convenzione sociale in quanto mistificatrice della verità. Come la volpe, il sor Remo nel Pasticciaccio cerca di dare una buona impressione del suo dolore: "Le labbra gli presero a tremolare, scoppiò in singhiozzi, di cui sussultò la cravatta" ma "la sottilizzazione del tesoruccio (...) parve accasciare il sor Remo: più forse, a giudicarlo dal di fuori, dalle immediate reazioni psichiche e fisiognomiche, che non la orribile notizia recatagli a Termini". (44)

Altra rotella nell'ingranaggio della convenzione o meglio del decoro sociale è la professione, che non viene esercitata per quello che è, ma per l'onorabilità che comporta o per il profitto che se ne può cavare. La letteratura spagnola di quel periodo pullula di sarti dalle dita agili che rubano, di medici che uccidono, di avvocati che seminano zizzania, di funzionari della giustizia ingiusti e corrotti, di osti che imbrogliano. Quevedo non tralascia mai l'occasione di pungere ora l'una ora l'altra delle varie categorie professionali. Ma la sua penna è particolarmente aspra con gli arrampicatori sociali come il presunto riccone in tiro a quattro, o la sfilza di personaggi che si spingono su per i gradini della scala sociale (v. I,2).

Il tema della escalation viene ripreso anche da Alarcón, ma senza la sottile ironia di Barbadillo o la rabbia di Quevedo. Nella sua commedia infatti non c'è traccia di veleno, e il suo si limita a essere un quadro della vita sociale ritratto sì con puntigliosa esattezza, ma senza mettere in crisi la società e senza aggredirla nei suoi fondamenti. Egli non denuncia l'arrendevolezza di Giacinta ai valori della convenzione nell'accettare che il conseguimento di una decorazione nobiliare condizioni il suo matrimonio,

né accusa l'apparente rettitudine di Don Beltrano che disapprova le menzogne del figlio solo perché il suo buon nome può uscirne compromesso; e non batte ciglio nel riferire la consuetudine alla raccomandazione.

Gadda invece è più vicino a Quevedo nelle sue invettive contro le "baggianate della ritualistica borghese" (45):

E il polsino, e le dita "aristocratiche", e la sigaretta, erano alti e invidiabili davanti la virile cerca di digestione (del buco e osso), con baffi, per quanto opportunamente cimati. Anime ardenti, sognanti, di giovani e lavoranti-parrucchieri, fantasticavano di poter arrivare a tanto: un giorno! Dagli Apennini alle Ande. Con quella sigaretta tra medio e indice, quel bicchierino giallo sulla tavola, quel polsino, quei gemelli da polso. Oh! sì, sì! Quello, veramente, lo si vedeva ch'era arrivato a poter dire di se stesso: "Yo soy un hombre". Non era una faccia da bischero: no, no. (46)

Il veicolo più ovvio dell'ipocrisia è il vestito, che nella Spagna di quell'epoca più che altrove definiva a prima vista lo status. Regole molto rigide governavano il modo di vestire (47) e il conformismo ne imponeva l'esecuzione. Sul vestito si concentra la doppia satira della convenzione e della maschera sociale e nella sua funzione di copertura esterna diventa per Quevedo addirittura la metafora dell'inganno. Il vestito infatti inganna gli occhi, che vedono le cose por de fuera e non la verità nascosta: così il sarto si veste da hidalgo, la donna brutta la mattina si veste una faccia e diventa bella; le pantofoline ricamate servono per dissimulare il sudore dei piedini, mentre il Dissinganno è vestito di sbrandoli. La tematica del vestito è infatti uno dei fili conduttori del testo (48). Non va dimenticato poi che in retorica vestis è sinonimo di forma, e che testo (dal latino textum) significa tessuto. L'uso del vestito, che interagisce in un sistema di segni, è quindi analogo a quello della parola. Non a caso Quevedo, nell'alludere a un commediografo, lo definisce "sarto di parole", riconfermando l'identificazione dei due campi tematici e associativi.

Anche il linguaggio è un sistema di segni convenzionali, e i nostri autori non gli risparmiano assalti diretti e indiretti. La

parola, "privilegio di pappagalli, gazze e tordi", lo sperpero di frasi o l'uso standardizzato di queste muovono la giusta ira sia di Quevedo che di Barbadillo. Per non parlare poi di Gadda, che ne ha fatto addirittura il Leitmotiv della sua produzione letteraria: (49)

Frasi, frasi, frasi (prive di contenuto), parole, parole, parole entrano così "nella vita di famiglia", si propagano da una famiglia all'altra, investono i celibi amici; e tutto procede come olio per i suoi vasi e docce, nel tramite della banalità consueta. La pigrizia vestita di superficiale energia, la dabbennaggine addobbata di sopracigli, la ottusità gocciolante di buoni sentimenti, il desiderio di non faticare con il cervello entrano poi rapidamente in gioco: ed ecco il contesto delle ragioni false è divenuto patrimonio sacro, intangibile. (50)

La parola, che in quanto figlia della ragione dovrebbe essere veicolo di luce e di verità, è stata ridotta invece a "verbosità molesta", a ipocrita banalità.

Dal cliché non si libera neanche la morte, se sulle tombe si scrivono "bischeraggini" e "bravazzate" e se "hànnovi, infatti, necessità funerali: dove la morte non perviene a difendersi delle sconce iperboli d'un'asinaggine presuntuosa: che si intromette un po' per tutto: e recita, celebrando esequie, quello che sarebbe più opportuno recitare durante le nozze, mentre poi dice e canta a nozze quel che si dovrebbe cantare alle esequie." (51)

Il linguaggio nella sua trivialità diventa infatti complice dell'inganno sociale. La scena della vedova, per esemplificare, riproduce fedelmente le frasi stereotipate che l'abitudine vuole si pensino e dicano: "Su, su, Teresa mia: piangere non serve a nulla". "Come potrò più vivere senza il mio Cipriano?" (...) "Chi vorrà occuparsi di una povera donna?..." (52). Queste frasi richiamano alla mente quelle che pronuncia l'Adalgisa: "E vedova! con due figli da tirar su! e con l'appetito che hanno!... Oh, Signore, Signore!...". "No! il mondo non vale la pena di tutti i nostri sacrifici!... di tutti i sforzi che facciamo per poter andare in giro a testa alta... e per cosa, poi?... No, no... credilo, credilo... (...) Divertiti, dammi retta... divertiti!...". Commenta più esplicitamente l'autore: (53)

La lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie, va bene, concedo, è pure lei una lingua: un "modo" dell'essere. Ma non può diventare la legge, l'unica legge. Ripudio un tale obbligo a una siffatta legge, quando è dettata dall'ortodossia degli inesperti o dei malati di pauperismo. (54)

Non piccoletto grambiule casalingo ma arzigogolato vestito da cerimonia indossano gli oratori che come Mussolini nel Pasticciaccio o il volpone della favola producono "verbose bravazzate". Il carattere iterativo della "eloquenza così turbolenta, spaventosa e furiosa" della volpe ne rafforza l'intenzione parodica e costituisce un elemento strutturale del racconto. Il linguaggio oratorio della volpe contrasta apertamente con quello del resto della narrazione: esso rigurgita di elementi retorici accavallati, è volutamente colto e la sua enfasi è la realizzazione di quell'artificio di cui il volpone è appunto fautore e favoreggiatore. I suoi discorsi, frutto di "astuzia ingegnosa", appoggiano l'inganno (55), e l'artificiosità del linguaggio esplicita l'artificiosità interiore. Non a caso la volpe colpevolissima proclama con ostentazione la sua innocenza e maschera la malvagità del suo animo con finta pietà. Di nuovo la satira linguistica sposa la satira sociale: la religione non si sottrae alla convenzione, e si rivela una finzione di parole vuote. Commenta l'autore: "Tale è il costume degli ipocriti, tale è il costume dei malvagi. Riprendono le colpe dei loro concittadini: e ravvolti nella cap-magna della loro finzione moraleggiante, ti cucinano poi di scondone le peggiori porcherie, arrivando ai più insolenti oltraggi". (56)

Anche la "nebuloveggenza verbosa d'alcuni tipi di scrittori" (57) è figlia della tradizione, e i nostri autori non ne trascurano la satira. Numerose sono le parodie dei luoghi comuni letterari, ora contro le metafore cultiste della bellezza femminile, ora nelle descrizioni dell'aurora e della notte o nelle allusioni mitologiche (58). La satira letteraria culmina nella riunione accademica degli animali, dove non solo il linguaggio, ma anche le figure degli scrittori vengono parodiate. Ecco il tordo, "un grammatico stento e pedante, noiosissimo nei suoi discorsi, alquanto vano delle sue capacità re-

toriche, in realtà molto più verboso che eloquente"; il cavallo che "parla con grande alterigia, ascolta compiaciuto le proprie parole, compra gli applausi subornando i colleghi e il pubblico con piccoli donativi di moine e con imbonimenti d'ogni genere"; il gatto, sinonimo di ladro come il sarto, che suole produrre certi lavori combinati a forza di rapine e di furti, sgraffignati di qua e di là, dalle opere dei presenti stessi, magari, ai quali ha poi la faccia di rivender per sua la merce che ha loro rubato"; la scimmia che tratta con disinvoltura "certi soggettini piacevolucci, per quanto parecchio minchioncelli" (59). L'ambiente è talmente saturo di menzogna e di banalità che il volpone padre così ne allontana il figlio:

Figlio, alza i tacchi, e di premura, anche. Tagliamo la corda da questa peste degli intellettuali! (60)

- (1) C.E. GADDA, La cognizione del dolore, Torino, Einaudi, 1970², p.236 (abbr. Cognizione).
- (2) G.C. ROSCIONI, La disarmonia prestabilita, Torino, Einaudi, 1969, p.151.
- (3) Morte, p.209.
- (4) E. TESAURO, Il cannocchiale aristotelico, a cura di A. BUCK, Bad Homburg/Berlin/Zürich, Gehlen, 1968, facsimile dell'edizione Torino 1670 (abbr. Cannocchiale).
- (5) E. RAIMONDI, Aspetti del grottesco barocco: dal Tesoro al Frugoni, "Convivium", XXVI, 1958, p.261 (abbr. Aspetti).
- (6) M.A. RIGONI, Tesauro, in Dizionario Critico della Letteratura Italiana, Torino, UTET 3, 1973, p.491: "La figura retorica e figura arguta opera un vero e proprio écart nel processo significativo, trasferendo il discorso dal piano denotativo o referenziale della comunicazione al piano connotativo o espressivo della poesia."
- (7) RIGONI, *ibid.*, p.494.
- (8) Morte, p.20.
- (9) Un esempio dalla traduzione di Quevedo: "Unos picaros haciendo una taracea de mullidores" diventa nella versione di Gadda "una tarsia strana di chiericastri buggeroni, di sacrestanazzi allampanati". Per mezzo di quei suffissi "-astri" e "-azzi", nonché con l'aggiunta degli aggettivi "buggeroni" ed "allampanati", Gadda ha introdotto dei nuovi elementi nell'oggetto, l'uso spastico della sua parola ha scoperto nuovi significati, e allo stesso tempo questa "rinnovazione" si è dissolta in deformazione.
- (10) C.E. GADDA, Meditazione Milanese, Torino, Einaudi, 1974, p.188, (abbr. Meditazione).
- (11) Cognizione, p.202.
- (12) RIGONI, Tesauro, *cit.*, p.492.
- (13) L. ANCESCHI, Barocco e 900, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1957, p.113.
- (14) Basti pensare al gioco nella Cognizione tra le pere, il padre, i Pirobutirro, il Parapagal, il Prado, Pedro, Palumbo, Pastrufazio, la Peppa, i pioppi, ecc.
- (15) Le citazioni da Il mondo com'è (abbr. Mondo), traduzione di C.E. Gadda del Mundo, sono state tratte dal volume La verità sospetta - Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda, a cura di M. BENUZZI BILLETER, Milano, Bompiani, 1977, che riproduce il testo pubblicato in Narratori Spagnoli, dalle origini ai nostri giorni, a cura di C. BO, Milano, Bompiani, 1944³ (v. Nota preliminare). Questa citazione si trova a p.85
- (16) Cannocchiale, p.82.
- (17) *ibid.*, p.642.
- (18) Meditazione, p.110.
- (19) La tematica esterna della Cognizione, per esempio è rappresentata dalla villa, dal muro, al paracarro alla strada, dagli stra-

forzini ai chiavistelli alle imposte, dalle campane alle torri agli alberi, dal fulmine, dal tarlo, al fumo, alla navigazione, ecc. Ma dietro questi significati si nasconde una trama interna ben diversa da quella che si offre a prima vista.

(20) Cannocchiale, p.354.

(21) Aspetti, p.264 e 266.

(22) *ibid.*, p.265.

(23) Mundo, p.47-48.

(24) Aspetti, p.270.

(25) Tutti gli esempi di Gadda sono stati prelevati dalla Cognizione, alle pp. 78, 52-53, 182 e 186.

(26) Aspetti, p.267.

(27) *ibid.*, p.277.

(28) Meditazione, p.7.

(29) L. ROUSSET, La Littérature de l'Age Baroque en France - Circé et le Paon, Paris, Corti, 1954, p.8.

(30) C.E. GADDA, L'Adalgisa, Torino, Einaudi, 1972², p.176.

(31) Cfr. Aspetti: "In ogni satirico che abbia forza di visionario bisogna pure ammettere una certa dose di ferocia, un gusto sadico della decomposizione, della marcescenza, come se il mondo dovesse ridursi a una serra di forme vegetali da distillare e disseccare in cristalli di uno splendore macabro." (p.273).

(32) *ibid.*, p.272.

(33) Pensiamo al sogno del brigadiere nel Pasticciaccio (v.n.44), al delirio di Gonzalo nella Cognizione.

(34) Cannocchiale, p.83 e 93.

(35) G. MANGANELLI, Gadda: tradurre è far la guerra, "Corriere della Sera", 13 novembre 1977.

(36) ROUSSET, La Littérature..., cit., p.54.

(37) "Hasta ahora te juzgaba por ciego, y ahora veo que también eres loco, y echo de ver que hasta ahora no sabes para lo que Dios te dio los ojos ni cuál es su oficio: ellos han de ver, y la razón ha de juzgar y elegir" (Mundo, p.45-46). Il verbo vedere è infatti uno dei fili conduttori del testo. Una delle prime frasi del giovane: "Déjame gozar y ver el mundo." (p.19) e la risposta del vecchio: "Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo (...) que tú no alcanzas a ver sino lo que parece." (p.21) introducono subito questa tematica. L'anafora "¿Ves...?" pronunciata dal vecchio quando presenta al giovane i diversi personaggi si ripeterà lungo tutto il racconto, tanto da esserne l'intelaiatura fondamentale.

(38) Un altro dei motivi infatti attraverso il quale Quevedo costruisce l'opposizione tra apparenza e realtà è quindi il disinganno, è l'atteggiamento dei diversi personaggi. Nel presentarli, egli non si sofferma a descriverne i tratti fisici, ma appunto l'atteggiamento o il vestito. E. Veres d'Okón nel suo articolo Notas sobre la enumera-

ción descriptiva en Quevedo, "Gaitabi", VII, 1949, spiega molto bene l'importanza che ha per Quevedo "la postura" nelle sue descrizioni. La "postura", dice, risponde ad un'attitudine caratteristica dell'uomo e si realizza "haciendo plástica una situación simbólica" (p.29-30). L'attitudine esterna di un personaggio è "un evidente reflejo de su esencia ontológica, ya que, no sólo no ignora, sino que evidencia la perfecta trabazón del ser dentro de su vida, y entonces el retrato se convierte en un modo fundado de conocimiento del ser, a través de lo que podríamos llamar rasgos externos. (...) Así, en muchos de los casos vistos, apreciamos cómo por la descripción de un personaje se llega a situarle inmediatamente dentro de su vida." (p.49). Quando Quevedo ci presenta un personaggio nel suo atteggiamento non fa quindi altro che dare corpo ad un'astrazione, ce ne descrive l'anima nelle sue manifestazioni esterne. I "rasgos físicos deformados" non sono se non la "traducción corporizada" di quella astrazione.

(39) Assumere un atteggiamento contrario al vero è maschera fondamentale dell'inganno. Dopo il furto del prosciutto da parte dei gatti, il vecchio volpone "viéndolos tan embarazados, vistiéndose de su hipócrita naturaleza y simulando sus intentos, que se dirigen a más escandaloso daño, afectó severidad en el semblante" (Peregrinación, p.9). La funzione del semblante è fondamentale.

(40) Le citazioni da Il viaggio di saggezza (abbr. Viaggio), traduzione di C.E. Gadda della Peregrinación, sono state tratte dal volume a cura di M. Benuzzi Billeter, La verità..., cit., (v. Nota preliminare e n.15), che riproduce il testo pubblicato in Narratori Spagnoli, dalle origini ai nostri giorni, a cura di C. BO, Milano, Bompiani, 19443. Questa citazione si trova a p.105.

(41) cfr. ROUSSET, La Littérature..., cit., p.209-210: "Le menteur (...) présentera (...) un type d' "imposteur" charmant qu'une imagination sans contrôle, jointe à une profonde incertitude sur soi-même, porte à se donner toujours, comme malgré lui, pour celui qu'il n'est pas. Mais quand on ne sait pas soi-même qui on est, celui qu'on croit être, ou qu'on donne pour vrai, n'a pas moins de droits à l'existence; de sorte que le mensonge cesse d'être une tromperie et que le "menteur" cesse d'être odieux".

(42) Le citazioni da La verità sospetta (abbr. Verità), traduzione di C.E. Gadda da La verdad sospechosa di J. Ruiz de Alarcón sono state tratte dal volume La verità..., cit., (v. Nota preliminare e n. 15 e 40), che riproduce il testo pubblicato in Teatro Spagnolo del Se-colo d'Oro a cura di A. MONTEVERDI, Torino, ERI, 1957. Qui siamo a p.315.

(43) Cognizione, p.236: "Ma il barocco ed il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata comunemente dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia".

(44) C.E. GADDA, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (abbr. Pasticciaccio), Milano, Garzanti, 1962, p.111 e 103.

(45) Cognizione, p.241. R.S. DOMBROSKI, Moral Commitment and Invention in Gadda's Poetics, "Rivista Letterature Moderne", 25, IV, 3, 1972, p.219: "Gadda's translation of 'El mundo por de dentro' is important because it serves as an index of his baroque taste and also because he undertook it in the same period as the writing of La cognizione del dolore, for which reason Gonzalo's lashing out at appearances may have been influenced by Quevedo's example."

(46) Cognizione, p.163-164.

(47) Esistevano dei decreti governativi (pragmáticas), che determinavano l'uso esclusivo di certi vestiti ai nobili e che lo vietavano severamente a chi non lo fosse.

(48) Nella breve presentazione del vecchio il vestito appare "roto por mil partes y pisado". Alla domanda del giovane sulla sua identità, il vecchio risponde: "-Mi hábito y traje dice que soy hombre de bien y amigo de decir verdades" (Mundo, p.20). I vestiti possono quindi anche parlare. Il tema del vestito viene adottato subito dal vecchio per mostrare l'ipocrisia del suo primo personaggio: "Y, ¿ves aquel que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo?" (Mundo, p.21).

(49) Nel Mundo il vecchio, oltre ad essere l'allegoria del Disinganno, è anche l'allegoria del linguaggio. Del linguaggio che smaschera e quindi trasforma (come Circe?) la realtà. Le parole efficaci, le parole vere, possono salvarci dalla confusione e dalla follia, come sono le parole, quelle frutto di ipocrisia, che ci costringono a restare "immersi nelle tenebre". Solo il linguaggio può dissolvere l'ipocrisia della realtà e solo lui può confermarla e ribadirla. Sono, secondo Quevedo, i due aspetti del linguaggio, rigeneratore e degenerante.

(50) Morte, p.34.

(51) Viaggio, p.103.

(52) Mondo, p.57. La scena è infatti composta da un insieme di elementi sonori, e il vero protagonista è appunto il suono prodotto nella camera luttuosa. Suono che si esprime in pianto prima ed in conversazione poi. Chi parla non è ora l'una ora l'altra delle amiche, ma la stessa frase è detta ora da "unas" e ora da "otras" che sottintende addirittura la ripetizione corale del modo di dire. Non è il finto dolore della vedova il vero movente dell'indignazione del vecchio, ma il finto linguaggio, al quale il finto pianto fa da premessa ed introduzione. Ciononostante il giovane si commuove e il vecchio continua la sua opera persuasoria, inventando quella che sarebbe la conversazione delle donne se non ci fossero i testimoni, e ne nasce una scena da commedia. Come dice NOLTING-HAUFF, Vision..., cit., p.54: "Die Totenklage der Witwe ist dann jedoch weitgehend als 'Komödienszene angelegt'" e p.23: "In den nur skizzierten Reden werden Ton und Gemeinplätlichkeit der Alltagssprache mit frappierender Genauigkeit getroffen."

(53) GADDA, L'Adalgisa, cit., p.249.

(54) Morte, p.98-99.

(55) Il contrasto tra la parola vera e la parola finta si nota non solo accostando lo stile della narrazione ai discorsi furbi della

volpe, ma anche all'interno dei discorsi stessi. Si nota infatti che la volpe si serve di un linguaggio artificiale solo quando vuole realizzare un inganno. Ben diverso è il suo tono quando si rivolge al figlio per educarlo affettuosamente alla verità della vita: cadono l'enfasi, le ripetizioni, le figure retoriche, resta la sobrietà al servizio della pedagogia e dell'affetto. Il contrasto è anche evidente nel discorso ingiurioso e sincero che la volpe rivolge ai villani. Il registro cambia immediatamente nel rivolgersi a Giove fingendo pietà ed innocenza.

(56) Viaggio, p.115.

(57) Morte, p.14.

(58) Secondo A. VALBUENA PRAT, Historia de la Literatura Española, II, Barcelona, Gili, 1964, p.140, sono "dignas de destacarse las ironías de las típicas descripciones renacentistas y barrocas del amanecer y la tempestad del comienzo de La peregrinación sabia." È parodia del "lugar común renacentista" presentare l'aurora come "flamenca" che entra nel teatro del cielo facendosi delle matite risate e raccontando "graciosísimos chistes" alla notte, che fugge inciampando maldestra tra gli applausi degli uccelli divertiti dello spettacolo. E definisce parodia del "tópico del barroquismo literario" la descrizione della notte "soñolienta, ceñuda y algo borrascosa" mentre spara la "artillería de algunos truenos" per poi lasciar cadere solo quattro gocce. Anche la luna, altrimenti tanto pregiata negli ambienti poetici, ci fa una magra figura col suo quarto di luce "poco aceite para candel tan grande".

(59) Viaggio, p.175.

(60) *ibid.*, p.183.

III. IL MONDO COM'È

1. La lingua

-Quevedo: l'impressionismo

El mundo por de dentro non è uno scritto omogeneo: a descrizioni frammentarie della realtà si alterna il dialogo tra il giovane ed il vecchio, che consiste per lo più in lunghe dissertazioni pedagogiche. E' un testo ritrattivo, che si propone cioè di rappresentare fatti e personaggi più che di raccontare una storia, e anche le rappresentazioni non formano un insieme ordinato ed armonico, ma si riferiscono ad una parata di personaggi, o gruppi di personaggi che si susseguono a caso, mostrandoci scampoli di realtà. La critica (1) afferma che uno dei "recursos expresivos más reveladores del ser propio y genial de Quevedo" sono tra l'altro "la fragmentación impresionista de lo viviente. Incapaz de síntesis comprensivas, Quevedo no resume, sino que enfila sumandos, y deja que las pinceladas se fundan solas en la retina del lector. (...) Esas aventuras se suceden linealmente, sin organizarse en perspectivas" (2). Il testo è infatti un insieme di piccoli frammenti il cui filo unificatore è la costanza della tematica e la presenza dei due interlocutori. La forma breve e frammentaria, il carattere incompiuto delle varie scene è anche caratteristica barocca che anticipa il mondo delle strutture gaddiane.

Il disinganno tra apparenza e verità non giunge al lettore soltanto attraverso i motivi contenutistici già noti (3), ma anche con l'intervento diretto dello scrittore sulla realtà per mezzo del linguaggio. Nel caso del Mundo por de dentro tuttavia, la sua caratteristica non consiste in una particolare ricchezza o varietà lessicali: la sua lingua si svolge su un solo livello, è monodica. Lo spagnolo in cui scrive è la lingua dell'epoca, comprensibile a tutti: non è lingua arcaica, né dotta o particolarmente letteraria, non è neanche dialettale, è una lingua comune con qualche sfumatura popolare. Non è insomma una lingua eccessivamente ricercata in quanto alla sua espressività o che giochi su diversi livelli (4). La forza di questo scritto non risiede nel piano del lessico, ma in quello dei

procedimenti stilistici e sintattici.

Caratteristico della scrittura di Quevedo è l'effetto di straniamento prodotto dall'accostamento insolito di due vocaboli. Quevedo interviene nella materia linguistica e rompe la frase fatta denunciando l'ipocrisia del fatto che descrive (5). Nella processione del funerale, al passaggio dei pícaros segue quello dei ragazzini della dottrina "meninos de la muerte y lacayuelos del atadd" (p.27). Con questi epiteti Quevedo ci informa che i ragazzi della dottrina sono dei professionisti del funerale, la loro presenza non è motivata da un fattore interno ma esterno: sono solamente dei servitori della morte, del feretro, come lo potrebbero essere di un padrone. Anche qui l'attitudine di un personaggio è un gioco di parole, uno spostamento di significati che condensa tutto un particolare modo di atteggiarsi.

Un'altra tecnica disingannante di Quevedo consiste nell'introdurre a sorpresa, in genere alla fine di un periodo, un elemento contraddittorio buttato lì come per caso, che informa il lettore che tutto ciò che è stato detto prima sembrava soltanto così, ma non è vero (6).

Nella scena dell'alguacil che corre trafelato dietro il ladro, leggiamo che questo volava "en seguimiento de una iglesia, y no de puro buen cristiano". La devozione del ladro viene ironicamente smentita quasi senza volerlo. La sua velocità viene confermata dalla frase "Iba tan ligero como pedia la necesidad y le mandaba el miedo." (p.38), dove il "miedo" anche se appare quasi per caso in fondo alla frase, è la causa prima della velocità.

Il fascino della bella donna viene descritto a lungo ed in ogni particolare e così pure l'ammirazione che provoca nei passanti. Alla fine, improvvisamente: "tan rica y galana como cargada de joyas recibidas y no compradas." (p.44), che nel contrasto repentino di quei due participi, rivela appunto la falsità dell'apparenza della donna, e riassume e condensa l'ironia del testo precedente.

A Quevedo piace giocare con il doppio significato delle parole e così facendo scompone automaticamente la realtà in due aspetti, che a volte coincidono con l'antitesi realtà/apparenza. Nell'episodio finale, i due colossi, dopo aver tirato una "cuerda" urlano:

"Ea gente cuerda, alto a la obra." (p.49), dove la parola "cuerda" ha una duplice funzione di sostantivo e aggettivo. Il gioco di parole che ne deriva mette ancora più in rilievo l'intenzione ironica dello scrittore. La corda stessa poi è la materializzazione di un modo di dire convenzionale: bajo cuerda o debajo de cuerda significa sotto mano, di nascosto. Quevedo si è appropriato di questo modo di dire, che in sé è ambiguo perché il suo significante non corrisponde a quello che comunemente si intende con questa locuzione, e gli ha ridato il significato proprio di corda materiale. La corda, che è sottile e di mille colori diversi, è una "delgada sombra", è il limite tra realtà e menzogna, è una "línea invisible" che rivela la verità nel caso immaginario di questo racconto, ma che la nasconde nel mondo reale. Per il suo potere metamorfico la corda è anche un'animata Circe. Traposta nella realtà, la corda è insomma la concretizzazione dell'ipocrisia di un certo linguaggio e di ogni falsa apparenza in genere. Il giovane infatti conclude: "Vi (...) que hay debajo de cuerda en todos los sentidos y potencias, y en todas partes y en todos oficios." (p.56) La rappresentazione concreta di un modo di dire, che non è altro che un giocare con la parola, ha provocato una visione dualistica e antitetica nonché ironica, della realtà.

Un altro modo di realizzare lo stacco tra finzione e realtà è lo zeugma complicato semanticamente (7), in questo caso l'uso unico di un verbo nei suoi due sensi, reale e figurato, facendolo seguire dai due diversi tipi di oggetto.

Sustenta, por parecer señor, caza de halcones, que lo primero que matan es a su amo de hambre con la costa, y luego el rocín en que los llevan, y después, cuando mucho, una graja o un milano. (p.22)

Il gioco con "matar" è evidente: i falchi ammazzano prima di tutto "a su amo de hambre" e "al rocín en que los llevan" che con la debolezza del cavallo che muore sotto il peso dei falconi esplicita quanto mai sinteticamente la povertà del padrone. "Y después, cuando mucho, una graja o un milano": il vero oggetto del significato reale del verbo "matar" giunge inaspettato (8). L'apparenza (ciò che i falconi è supposto che facciano) e la realtà (ciò che purtroppo fanno) sono state sdoppiate con un gioco verbale.

-Gadda: la "maccheronea"

Quando nel 1941 traduce El mundo por de dentro e La peregrinación sabia, Gadda non è alle prime armi (9): si muove sulla pagina con uno stile tutto suo che disdegna le regole dettate dalla consuetudine. Non è il caso pertanto di aspettarsi una scrittura fedele dei testi da tradurre. Questi saranno infatti per lui soltanto uno spunto per ricreare tre nuovi scritti di stampo schiettamente gaddiano, da leggersi come suoi. Da un diretto confronto con l'originale, risaltano con tale evidenza i suoi diversi modi di operare col materiale linguistico, da poter adottare questa esperienza traduttiva come controprova della sua tecnica di lavoro. Anzi di più: come suggerisce Contini poco dopo la pubblicazione delle trascrizioni (10) "una tale spregiudicatezza in presenza dell'originale, inaudita, non può andare senz'aggiungere qualcosa d'essenziale al ritratto del nostro autore". In base alle scelte effettuate da Gadda, appare chiara sia la sua incapacità di adeguarsi alla norma, rappresentata in questo caso dall'originale, sia la sua capacità creativa che rompendo ogni schema si realizza nella deformazione e nel pasticcio.

Gadda stesso nel commentare la traduzione di Corrado Alvaro della Celestina di Fernando de Rojas (11), ne critica la fedeltà al testo: "Poi bisogna ridurre la trascrizione a un italiano parlato e ai modi spediti del teatro nostro". E più avanti: "La trascrizione per la scena dovrebbe appoggiarsi a un ben definito tipo di parlata corrente (della piccola borghesia romana, o fiorentina sciolta, o della borghesia del nord). Eventuali inflessioni regionali o addirittura dialettali per alcuni personaggi. (...) La frase va spezzata, e articolata su moduli reali". Già nel termine "trascrizione" si legge il rifiuto del processo traduttivo e la libertà della rielaborazione. Infatti la sua premura più grande, comune denominatore delle tre trascrizioni, sarà quella di calare il testo in una dimensione attuale, di articolare la frase su "moduli reali" e di usare un italiano parlato, anche se ciò non gli impedirà di metter mano ad arcaismi, tecnologismi, fiorentinismi, parole colte, neologismi, spangolismi.

La sua ironia non si esplica nei giochi di parole o comunque in un gioco linguistico dall'esterno in cui la lingua venga maneggiata dallo scrittore allo stesso modo in cui un prestigiatore produce i suoi giochi di mano. Gadda manovra dal di dentro dell'edificio linguistico, giocando nel campo dell'espressione, sia con i diversi registri che con le figure retoriche o l'interpunzione. La sua ironia si realizza non in un distacco linguistico, poiché né distacco né ironia è per lui l'atto creativo; ma è operando dall'interno, immergendosi dentro l'apparato linguistico che raggiunge l'effetto ironico nei confronti della realtà esterna.

Gadda infatti non scrive per staccarsi dal reale, lui così inetto ed inibito nella vita quotidiana, ma per entrare nell'attualità delle cose. Non giochi di parole nella sua scrittura, ma giochi di livelli e di rapporti. In nota alla sua traduzione dell'episodio della corda, a proposito della donna che, così Quevedo, "estaba más compuesta que copla", Gadda scrive: "Giochi di parole piuttosto inutili, ma esemplari della maniera quevedesca", ed è curioso notare che la maggior parte delle note apposte alla traduzione spiegano o commentano i giochi di parole dell'originale.

Il gioco di Quevedo con il doppio senso della parola "cuerda" cade per forza nella traduzione. Ma se si viviseziona l'inizio dell'episodio nelle due versioni: (12)

Quella confusione m'aveva finito di frastornar la memoria, allorché due tipi piuttosto sinistri - due energùmeni, alla statura, ma vanescenti in una irrealtà fantomatica, tra il colosso e lo spettro con facce da patibolo e incavati i tratti come da una pena sovrumana - due Atridi di nebbia (ma Atridi patibolari), tesero tutt'a un botto una cima traverso via, sì da spartir le genti, di colpo, ne' due opposti misferi (2) della perdizione. (p.81)

Mirando estaba yo confusión de gente tan grande, cuando dos figurones, entre pantasma y colosos, con caras abominables y facciones traídas, tiraron una cuerda.

zioni sintattiche, in Gadda si realizzerà a livello espressivo, all'interno dell'impasto linguistico. La traduzione di Gadda cioè, in nessun modo rispetterà o manterrà la cornice quevedesca. Sia a livello frastico che transfrastico egli spezzerà la rigidità delle costruzioni, il tentativo di racchiudere la realtà entro uno schema di opposizioni e di ripetizioni fisse. Questa sua rottura del "sistema" era naturalmente prevedibile quanto inevitabile per il nostro autore. Gadda rinuncerà allo schematismo e alla simbolizzazione della realtà propria dell'originale, per darci una rappresentazione diretta, dal vivo. Si assiste dunque ad un processo di attualizzazione che appare manifesto fin dalle prime righe, e le cui conseguenze sono la semplificazione della sintassi ed il realismo espressivo.

E se la lingua di Quevedo è monocorde e tradisce il suo carattere didascalico se non addirittura pedante, la lingua della traduzione italiana varia continuamente di tono, dal più volgarmente popolare a quello coltissimo ed aulico. E' infatti dentro la lingua stessa che Gadda materializza il tema del Mundo por de dentro, il contrasto netto delle opposizioni quevedesche viene realizzato nel contrasto tra i diversi livelli linguistici, che corrispondono alle diverse facce della realtà. In Gadda questa non ha solo due aspetti, ma rimane aperta, e varie sono le possibilità di rappresentarla. Per lui si tratta di esprimere una volta di più il pasticcio della realtà nel pasticcio linguistico.

I diversi livelli linguistici si possono però ricondurre a due fondamentali: quello popolare, di cui fanno parte il parlato ed il dialetto, e quello colto dove troviamo espressioni auliche, arcaiche, letterarie, ecc. Il contrasto tra essere e parere è quindi il contrasto tra questi due livelli linguistici, dove all'essere corrisponde naturalmente la lingua parlata; al parere, cioè all'ipocrisia, la lingua colta. (13)

Da questo contrasto, dall'uso spregiudicato delle diverse tecniche linguistiche, così come dalla deformazione della parola per mezzo di formazioni suffissali, da metafore nuove e nuovi paragoni, nasce un effetto umoristico che ci fa pensare che il traduttore si sia divertito qualche volta a caricaturare l'originale. E se il

testo spagnolo peccava di astrattismo, quello di Gadda supererà i limiti del realismo espressivo per sguazzare nella parodia.

* * *

Il filo dialettale è forse quello che si incontra più sovente nel telaio gaddiano, non solo nel lessico con toscanismi del tipo "bischeraggini" (p.51) o "grullo" (p.59) e con espressioni del dialetto romanesco, come "saccoccia" (p.87) o "barzotti" (p.91) o di altri dialetti (14), ma anche soprattutto nella sintassi. Qui numerosissimi sono gli esempi di aggettivi possessivi troncati, come "la mi' donna" (p.83), particolarità prettamente toscana, e di altre troncature caratteristiche dei dialetti toscano e romanesco (15): "fe' il vecchio, mettendo fuori du' occhi di basilisco" (p.67). Ma i toscanismi creati da Gadda nella traduzione del Mundo per de dentro non si esauriscono qui: egli raddoppia il pronome alla seconda persona singolare, caratteristica ipertoscana (16), che impiegato a sproposito produce un effetto comico: "Te t'ha voluto sbatter la lingua a ogni costo" (p.59). La sua traduzione è seminata di pronomi proclitici (17): "Questa qui, vedi, l'è andata a letto che la pareva una strega" (p.77). Gadda inoltre introduce il partitivo non articolato (18): "e vedra' di bei pasticci ti combinano" (p.77), e omette la congiunzione per collegare le frasi (19): "Sei nato in mal punto, bisogna creda, per arrivar su" (p.77). L'uso pleonastico di "ci" è anche inflessione regionale: "fra sé e sé conclude che poco ci ha cavato, da moglie" (p.53), come pure il congiuntivo presente della prima coniugazione in "i", che ha anche un sapore arcaico: "e più scialbature di quante non abbin gonne" (p.79).

Alta è anche la frequenza di parole, costruzioni e modi di dire della lingua popolare trasportati integralmente nella pagina (20), come "e scaracchiando fuori l'anima sua" (p.83), compresi quegli errori, che ormai non sono più errori, del tipo "Una sera d'estate, che più bruciavo dall'ardore" (p.35) (21). Modi di dire (22), "ma il notaro ci pensa lui a imbastirgliela... in quattro e quattr'otto... una bella causona, coi fiocchi..." (p.69), frasi fatte (23): "Seguita pure di questo passo, vai" (p.39), o "Dio li fa e poi li accoppia", (p.73), ed esclamazioni in genere arbitrarie (24), completano la gamma delle possibilità di espressione della lingua parlata.

Al filone popolare Gadda sovrappone la lingua colta. Di grande rilevanza sono i prestiti che egli si concede per esempio dalla lingua antica, sia in campo lessicale (per esemplificare "dessa", p.47, "vermini", p.51, "la dimane", p.79, "la discorsa", p.81, "le peccata", p.45, "diportarsi", p.59) che ortografico ("dimandai", p.65, "dimonio", p.87, "filiggine", p.77, "riescire", p.41, ecc.). Ma anche nel campo sintattico sono numerosi gli arcaismi, soprattutto per quanto riguarda l'uso di congiunzioni, preposizioni ed avverbi ("Peggio, dunque, che se le fosser mute dadovvero", p.57) (25), nell'omissione dell'articolo davanti al possessivo ("la sollecitudine più alta di sue fatiche", p.75) (26), nelle forme verbali ("si mæssero" p.55, "potrebbero", p.51, "avea visto", p.73, "mi sentia ridotto", p.93).

Gadda attinge con profusione anche al pozzo della lingua letteraria ("il nostro volere appetisce il male", p.45, "o meglio la volontà di delinquere", p.47) (27) e si serve di un vocabolario che pur non potendosi definire aulico esula dall'uso comune. Un piccolo saggio:

E inarcàvano il collo in tal forma, come se il lento trotto si celebrasse - a onorare quel nume - sul fastoso trottatoio della gloria. Sua Magnificenza, beninteso, ci passò davanti senza nemmeno rimirci, nella pompa somma di quel zoccolio, che si frantumava sulle selci in una specie di grandinata" (p.71).

E come nei suoi romanzi, neanche nella traduzione può fare a meno di inventare nuovi vocaboli o nuove grafie e di introdurre termini tecnici (28).

Numerosissime sono anche le formazioni suffissali che egli aggiunge. Si direbbe anzi che a volte provi un gusto speciale ad alterare la piattezza della realtà con una sfilza di suffissi carichi di diverso potere deformante (v. II, 1, n.9). L'unione di suffissazioni dispregiative e accrescitive alla Boccaccio (29) crea un notevole effetto caricaturale, mentre l'accostamento di diminutivi con dispregiativi/accrescitivi produce un effetto comico:

Seguivano i regazzini della dottrina, promossi per la circostanza a paggi della morte, e a valletti del feretro: cantàvano nel naso, con le loro vocine acri, stonando le litanie alla faccianza del cadàvere. (p.49)

Seguían los muchachos de la dotrina, meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd, chirriando la calavera.

Le due serie di diminutivi qui di seguito suggeriscono invece con molta ironia l'ipocrisia dell'apparenza:

così assestatuzzo nel su' ferraiioletto, così tosato a vestiti, così tiratello a calzini, così romito del volto, così modestino d'occhi, così prudentino a parole (p.83-85)

tan ajustado de ferreruelo, tan atusado de traje, tan recoleto de rostro, tan angustiado de ojos, tan mortificado de habla

in arcione della su' mula la zopparella, con giubbarina, e ferraiioletto da campagna, e guanticchi, e pronta pronta la su' ricettina in saccoccia come una pispola: distribuendo scialappe e purgando la carcarella alle genti (p.85-87)

a la brida en mula tarta-muda de paso, con ropilla y ferreruelo y guantes y recetas, dando jarabes (30)

E per finire, un esempio che evidenzia l'uso simultaneo dei diversi strati linguistici, l'ormai celebre "pasticcio":

Però, dico, io, le bischeraggini che vanno scrivendo in sul marmo, sì, sì, tutte codeste bravazzate degli epitaſſi che le gallano al di sopra de' vermini e della putredine, quelle almeno, diobono, quelle potrebbono davvero tralasciarle di mettere, o cervelloni?... (p.51) (31).

* * *

Si è già visto quale importanza rivesta la metafora nella concezione del linguaggio barocco e come essa, attuando una trasposizione di significati, scopra nuovi aspetti del reale al punto da identificarsi con la follia. Anche nel Mundo por de dentro Quevedo si esprime largamente per metafore, lo scritto inizia infatti con un intreccio di metafore costruito sulle due principali, il desiderio è un pellegrino, il mondo è un labirinto:

Es nuestro deseo siempre peregrino en las cosas desta vida, y así, con vana sollicitud, anda de unas en otras, sin saber hallar patria ni descanso. Aliméntase de la variedad y diviértese con ella, tiene por ejercicio el apetito y éste nace de la ignorancia de las cosas. (p.17)

El mundo, que a nuestro deseo sabe la condición para lisonjearla, pónese delante mudable y vario, porque la novedad es el afeite con que más nos atrae. Con esto acaricia nuestros deseos, llévalos tras sí y ellos a nosotros. (p.17-18)

...en la gran población del mundo (...) corría (...) de una calle en otra (...). Y en lugar de desear salida al laberinto (...). Ya por la calle de la ira (...) ya por la de la gula (...) Al fin, de una calle en otra andaba (p.18).

Le metafore sono strumenti rivelatori della verità non apparente, ed esprimono quindi indirettamente l'opposizione, come nel caso delle metafore animalizzanti:

Pasó esta recua incensando con las campanillas (p.27)
Y andaba una sonadera de narices, que se hundía la cuadra (p.33)
Los corchetes, que son podencos del verdugo que sigue ladrando (p.39) (32).

O delle metafore cultistie parodiate per smascherare l'ipocrisia del linguaggio letterario:

Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes. El rostro era nieve y grana y rosas (...) y las manos, que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones. (p.44)
¡Qué mejillas, donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué labios encarnados, guardando perlas, que la risa muestra con recato! (p.45) (33)

Questa tecnica si esalta nella risposta del vecchio con metafore riduttrici ad oggetti inanimati:

Todo cuanto ves en ellas es tienda y no natural. (...) Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha hecho salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios, y cada uno es una candelilla. (...) las caras hechas cofines de pasas. (p.46-47) (34)

Così il vecchio "disanimizza" la donna riducendo i depositari della sua bellezza tanto cantata dai poeti - le metafore del giovane sono infatti di stampo petrarchesco - ad oggetti di uso. Queste riduzioni sono piuttosto grottesche e la realtà ne esce deformata. Infatti l'iperbole implicita nella metafora trascende il reale e raggiunge un piano illusorio. La delusione in questo caso nasce appunto dalla mancanza di realtà (35). Per smascherare l'ipocrisia Quevedo ha trasceso e si è trovato dall'altra parte. Il passaggio è avvenuto sul filo del linguaggio.

Gadda traduce quasi tutte le metafore di Quevedo (36), ma parecchie ed interessanti sono quelle che lui aggiunge trasformando il dato originale: "così, così vengono grattati i nostri pruriti" (p.35) che

corrisponde a "con esto acaricia nuestros deseos", "sopraffatto dal dèmone" (p.75) per "arreatado de la naturaleza", "gomitolone" (p.51) per "viudo", "frignata in brodo" (p.55) per "plañido a seis voces", "fòlgore bianca" (p.75) per "los dientes transparentes", per citare qualche esempio. Ma la fantasia del traduttore si esercita soprattutto nelle perifrasi: "morir" diventa "incontrar la morte per casa. O per via." (p.39), "pecados" si trasforma in "le sette maialerie capitali" (p.45), "las vidas" è "il carname de' vivi" (p.87) e "tan contento" è "tutto squagliato in un giulebbe" (p.73). (37)

Il paragone è anche una figura retorica importante per lo smascheramento della realtà, perché quando una cosa è come, o sembra un'altra, è sottinteso che non lo è, si sposta l'epicentro della realtà della cosa descritta (38). Il testo di Quevedo è ricco di paragoni (39), e Gadda non solo li mantiene tutti, arricchendoli e parafrasandoli, ma parecchi e di diverso genere ne aggiunge di fantasia, siano essi esplicativi:

come incuriosito straniero (p.35)	= siempre peregrino
certe grida, come di avvinazzati (p.63)	= unos gritos, ahogados en vino
col naso che sbroda sangue	= llena de sangre la cara
come una fonte (p.65)	
una cameruccia più buia che al carcere (p.55)	= en un aposento oscuro sin luz ninguna

caricaturali, in quanto un animale è chiamato in causa:

esce dalla sua figura abituale	= se desfigura
come farfalla dal bôzzolo (p.41)	
alle calcagna di un ladro come un braccio dietro alle peste della lepre (p.63)	= tras un ladrôn
con un campanaccio di tosse appeso al collo - da parer una vacca - (p.89)	= con un esquilôn por tostan sonora

comici, ironici in quanto degradanti:

impettito, che pareva gli avessero passato uno spiedo lungo la persona (p.71)	= iba muy derecho, preciándose de espetado
E lui la beve, come fosse un rosolio (p.73)	= como si ello fuera así
correre a' regali come sa il culo a corregge	= precipitados de dádiva

o lirici:

E i labbri, come frutti della più = ¡Qué labios encarnados...!
 profonda carne (p.75)
 in una molle e dolcissima ondula- = Iba ella con artificioso
 zione, di tutta la figura, quasi descuido
 per un chiamar di danze e di mû-
 siche (p.73)
 E caddi, come sasso in un opaco lago= di connigo en el suelo
 (p.93)

Dal grande numero di paragoni e di metafore che Gadda ha introdotto nella sua traduzione si evidenzia la sua tendenza ad esprimersi per immagini, ad aggiungere sempre un nuovo aspetto, una nuova interpretazione dell'oggetto che nomina. La sua linea barocca trova in questa traduzione una chiara conferma, al punto da concludere che Gadda è più barocco di uno scrittore barocco. Ma non solo questo.

Dire per maccheronea è più tosto un deferire che un reluttare, al sentimento dei molti: è interpretare e vivere anzi che rompere anziché dimenticare il meccanismo della fluente conoscenza, della descrizione e catalogazione dell'evento. Maccheronea non è, in quel punto, un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi. (40)

(1) L. Spitzer, in R. LIDA, Estilística..., cit., p.167.

(2) L. SPITZER, Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón, in Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg a. Lahn, Elwert'sche, 1931, p.81: "Quevedo ist durch seinen 'Impressionismus', sein Sehen von Teilen und Haltungen schon dazu gekommen, die Erscheinung der Dinge im selben Ablauf zu schildern, wie sie uns sichtbar werden;".

(3) v. p. 25-31.

(4) Un paio di esempi (siccome tutte le citazioni di Quevedo si riferiscono al *Mundo*, d'ora in avanti si tralascia di nominarlo e si cita soltanto la pagina):

-¿Quién eres - dije - que así te confieras envidioso de mis gustos? Déjame, que siempre los ancianos aborrecéis en los mozos los placeres y deleites, no que dejáis de vuestra voluntad, sino que, por fuerza, os quita el tiempo. Tú vas, yo vengo. Déjame gozar y ver el mundo. (p.19)

Considérala padeciendo los meses, y te dará asco, y, cuando está sin ellos, acuérdate que los ha tenido y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora, y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento. (p.49)

(5) Nella scena della vedova, dopo che il giovane ed il vecchio sono entrati nella casa attratti dal rumore che ne proviene, sentono "un plañido a seis voces" (p.31-32). La stanza è buia, e le donne "lloraban a tiento" (p.32). La vedova invece "llorando a cántaros decía" (p.32). Sono appunto espressioni come queste dove l'ironia si realizza quasi inavvertitamente da parte del lettore, con l'accostamento insolito di un verbo ed una locuzione avverbiale, lì dove nel linguaggio comune esiste già la locuzione prefabbricata e normale. Scrive E. ALARCOS GARCIA, Quevedo y la parodia idiomática, "Archivum", V, 1955, p.32-33: "cambiando el verbo, se presenta la locución adverbial en una conexión no acostumbrada, y por ello más o menos cómica." "A seis voces" si dice in genere di canto o coro. Unito a "plañido" che ha già di per sé qualche sema in più di "llanto", ne aumenta la carica ironica. Lo stesso si può dire per "lloraban a tiento" e "llorando a cántaros". La trasposizione di "a tiento" e "a cántaros" con "lloraban", in genere uniti ad "andaban" e "llovía" rispettivamente, è un artificio che mette in rilievo senza necessità di spiegazioni il ridicolo della scena.

(6) SPITZER, Zur Kunst..., cit., p.62: "Zahllos sind die Fälle, wo Quevedo sich nicht begnügt, 'Entgeisterung' und 'Illusion' in gleicher Dosis aufeinanderfolgen zu lassen wobei schon die Stellung des Entgeisternden an zweiter Stelle diesem den Triumph sichert. Oft legt er uns gleichsam eine zuerst unbemerkte Lunte, ein Nebensatz, der als Nebensache erscheint, enthält die Vernichtung eines Glaubens, einer Illusion."

(7) H. LAUSBERG, Elementi di retorica, Bologna, Il Mulino, 1969, p.175: "Lo zeugma complicato semanticamente presenta una disuguaglianza semantica di forme (...) Il membro estromesso possiede nell'uso linguistico una estensione semantica così ampia da adattarsi a ciascuno dei membri non estromessi, pur adattandosi in ogni

caso ad essi con una parte diversa del suo esteso significato (...). L'effetto straniante è provocato in questo caso dalla diversità semantica dei membri non estromessi, che è un fenomeno caotico."

(8) SPITZER, Zur Kunst..., cit., p.70: "Man spürt, wie die künstliche aufgebaute Wortwelt mit der Aussenwelt nicht recht übereinstimmen will. [...] Die Eleganz dieser Wortspiele beruht vor allem auf der Verkürzung, auf der Kondensierung der sprachlichen Form - zugleich bekommt gerade das so markig und kurz Gesagte etwas Unheimlich-Zwingendes, einen Schein von Realität." Lo stesso avviene nel periodo seguente: "¿Ves los caballos? Pues comiendo se van, a vueltas de la cebada y paja, al que la fia a éste"...(p.43). I quattro cavalli che tirano la carrozza del ricco sono gonfi soltanto di apparenza. In realtà non mangiano solo la paglia e l'avena, ma anche i creditori.

(9) Gadda ha già pubblicato La Madonna dei Filosofi (1931), Il Castello di Udine (1934), Le meraviglie d'Italia (1939) e ha scritto il Giornale di guerra e di prigionia, la Meditazione Milanese, La Meccanica, Novella Seconda, L'Adalgisa, Il primo libro delle favole, e i racconti San Giorgio in casa Brocchi e L'incendio di Via Keplero e tiene in cantiere La cognizione del dolore.

(10) "Trivium", 1, 1942, ristampato in CONTINI, Varianti..., cit., p.303-307.

(11) Morte, p. 148.

(12) Nella presentazione parallela del testo gaddiano e del testo originale spagnolo, si indicherà soltanto la pagina della traduzione italiana, perché nell'edizione da cui sono state tratte le citazioni (v.II, n. 15, 40 e 42) il testo spagnolo si può leggere a fianco.

(13) Morte, p.174: "poiché il dialetto, non meno di certo dialogo di Dante, è prima parlato o vissuto che non ponzoato o scritto. E chi parla e vive, parla e vive necessariamente legato da un complesso di relazioni ambientali e sceniche che lo avviluppano nella totalità delle loro determinazioni: mentre il relatore di pensiero riferisce talvolta i suoi pensamenti come litaniando dalla segregazione di un eremo. Così il dialetto può raggiungere più decisi, più concreti risultati che molte volte una lingua piovutane in penna da una tradizione stenta, da una scuola uggiosa: e, per certi disgraziati, nemmeno da quelle". DOMBROSKI, Moral Commitment..., cit., p.216: "The use of dialect... has the specific function of rooting out all which is false and insincere in institutionalized society; it immunizes the spirit against rhetorical contagion. The false word that indicates the insignificance of the object or idea it is supposed to represent and the hollowness of the spirit from which it emanates is injurious to human existence on account of its propensity for fixing itself in practical codes of behavior capable of generating both personal tragedy and collective hysteria".

(14) Per esempio "biasciandolo" (p.63) di probabile provenienza settentrionale e "galluppi" (p.87). A proposito di questo verbo, si legge in Morte, p.97: "Do palla bianca ai meteci e inserisco in una mis prosa il ligure galluppare (per scioppiare, francese bouffer) e il romanesco gargarozzo."

(15) Alcuni esempi significativi di troncamento dell'aggettivo possessivo: "con il su' vicino" (p.53), "il su' mestiere" (p.57), "con il su' omo" e "con il mi' marito" (p.63), "sul su' trespolo" (p.83), "il mi' nano" (p.93). E altri: "tu, se vuo' vedere il mondo" (p.39), "E le peccata, mi di', non ci guardi?" (p.45), "e quella sorta di zimarre ne' più differenti colori" (p.49), "che te tu vai pestando co' tuoi piedi" (p.51), "Se' tu quella che ho veduta di là dalla corda" (p.83), "cortigiano a' ricconi, compagno eterno de' fortunati" (p.87), "Non vo' saper di finestre" (p.89).

(16) Cfr. G. ROHLFS, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Torino, Einaudi, 1968, par. 445. Altri esempi: "Ah! poveretto te! tutto questo come te tu lo ricanti non è che il di fuori" (p.51), "te tu mi sai dire perché li attizzano?" (p.53), "te tu ha' mai visto un gendarme" (p.67), "E appena di qua la corda, te tu mi dici che gli combina?" (p.91).

(17) ROHLFS, *ibid.*, nel par. 446 dice che il pronome proclitico è usato nel dialetto toscano odierno alla terza persona singolare femminile e maschile con "gli" e "e". Altri esempi nella traduzione gaddiana: "Quanto a te, il difetto peggiore di tua vita gli è proprio questo" (p.39), "Ché gli occhi, tu li toccassi, e' son più secchi di una focaia" (p.61).

(18) Cfr. ROHLFS, *ibid.*, par. 424.

(19) Cfr. ROHLFS, *ibid.*, par. 797.

(20) Un breve assaggio dei tantissimi esempi significativi: "sono i colpi e i ceffoni che mi busco ogni volta, all'arrivo" (p.39), "persona seria al salame in barca" (p.43), "il più maiale, il più sfrontato, è l'ipocrita" (p.47), "col naso che sbroda sangue" (p.65), "te t'ha voluto sbatter la lingua a ogni costo" (p.59), "e questa pompa l'aveva comunicata per il culo ai cavalli" (p.71), "Per te non ci son le rogne, le strappate, e i pidocchi" (p.71).

(21) Un paio di esempi rilevanti: "e piacere e gioia durano solo il tempo che gli corriamo appresso" (p.35), "E queste qua son le Marie che te tu vorresti perderci il tempo?" (p.61), "e gli avevo stuzzicati e lusingati a tutti" (p.93).

(22) "e sono bell'e che a posto" (p.57), "una bella causona, coi fiocchi" (p.69), "E sarai anche d'accordo con fior di filosofi" (p.45), "o che diavolo stava arrivando?" (p.49), "sappi che sto gendarme della malora" (p.65).

(23) E ancora: "Alla prima squinzia che ti vien tra i piedi" (p.45), "e gli intervenuti si mangiano il fegato" (p.53), "e lasciarlo pien di debiti fino al collo" (p.53), "ma ti pare?, come diavolo avran la faccia di averlo chiamato da vivo, il tu mi stufi" (p.59).

(24) Il testo gaddiano è seminato di esclamazioni di ogni genere che non esistono nel testo originale. Esclamazioni con Dio: Diobono, diokàne, Dio liberi!, Dio mio. Esclamazioni peggiorative come: Maledetto sia! sciagurato! il briccone! Esclamazioni commiserative: Ah! lassa me! Oh! povera me! Ah! poveretto te! poveruccio! poverini. Altre: santa misericordia! ovvia! cheché! perbacco! perdiana! oh allora! sì! noè! Esclamazioni con il significato di una intera

frase: Razza di svergognate! Dannato mestiere! Spedienti e mezzucci! Ché, carrozza! Ché, passeggio! Ché, trattoria d'Egitto! Bravo il mio piccioncino! Ettù bischero! Asinaccio! Frasi intere: sfidio! lasciamo andare! Non mi fare l'ingenuo! toh! vorrei vedere! che il diavolo se lo galluppi! e te ne fai meraviglie! ecco qua: salvo saresti!

(25) Per esemplificare: "come poi di fatto gli accade, quandoché ripentito e stufo si aduggia" (p.35), "se gli altri peccano incontro a Dio, lui pecca" (p.47), "doveché asciugano" (p.79), "e co-tanto delùderti, il mondo!" (p.93).

(26) cfr. ROHLFS, *Grammatica...*, cit., par.432. Altri esempi: "Pazzo chi vive tutta sua vita ignorando la paura della morte" (p.39), "io mangio in mia casa" (p.89), "co' un micolino di mia prosuccia" (p.93).

(27) Altri esempi significativi: "e ogni qualità di messeri" (p.41), "per arrivar a mantener un donzello" (p.41), "s'era già ritratto ne' suoi penetrali" (p.55), "il sesso femminino" (p.59), "arrivò anfanando il cancelliere di giustizia" (p.63). Anche sintatticamente Gadda si esprime spesso in uno stile letterario e non in uso nella lingua parlata, a volte omettendo l'articolo: "come se morte non esistesse" (p.39), "vai pestando co' tuoi piedi per tutto il tempo di vita" (p.51), "di questa immagine-fune traverso via" (p.91); a volte la preposizione: "avrà agio osservare in una sol volta le genti" (p.39), "si andava nella contrada grande, per mezzo la folla" (p.47), "be' in capo tre giorni te li ributta alla riva" (p.69), "Sèguita dargli retta, a' tuoi occhi" (p.77). O introduce espressioni come: "che vanno scrivendo in sul marmo" (p.51), "in sul meglio della vita" (p.61), "in una sol volta" (p.39), "le lor torce fumose" (p.49), "e a chi nol vuole" (p.87).

(28) I neologismi più significativi: "romitù" (p.43), "squinzia" (p.45), "brucio" (nel senso di bevanda alcolica, p.53), "frignera" (p.57), "t'abbalocchi" (p.59), "trepestare" (p.63), "scribacchiamento" (p.63), "daffario" (p.79), "in cicìppe e ciciappe" (p.83), "prudenzianino", "tartufando" e "maldentato" (p.85), con cinque traduzioni per diretta dallo spagnolo: "la biancura" (p.75), "il pellecchio" (p.79), "giuntando", "tosato" (p.85), "mocche" (p.87). Alcuni esempi di stranezze ortografiche: a p.65 troviamo un "d'avanti", a p.73 tre volte "susurra", a p.85 "inaffia", per non parlare di una serie di plurali in *i*, come *matrimonì* (p.41), "guanticchì" (p.85-87), "occhì" (p.55); e di trascrizioni fonetiche senza riguardi per la sintassi: "diokàne" (p.53), "ettù bischero" (p.61), "noè" (p.51), "crediammè" (p.73), "essì" (p.83). A proposito di termini tecnici, scrive CONTINI, *Varianti...*, cit., p.305: "E beninteso non sono esclusi i prestiti al settore pratico-scientifico, là dove si discorre del 'realizzo della tua porcheria', o dove 'singhiozzoni da stiantare' (cioè toscaneggianti, ma verso la Toscana di Cellini, per intenderci) sono 'stiracchiati in prolunga'."

(29) Conferenza di V. Branca, Università di Zurigo, febbraio 1978.

(30) Pochissime erano invece le formazioni suffissali usate da Quevedo. Eccone la lista completa: "cintillo" (p.21), "capigorròn" (p.24), "lacayuelos" (p.27), "campanillas" (p.29), "ropilla" (p.43), "tejadillo" (p.44), "candelilla" (p.47), "tablillas" (p.48), "vejete" (p.50), "figurones" (p.49), "maridillo" (p.54), "bellaconazo" (p.55).

(31) CONTINI, Varianti..., cit., p.305, nello scegliere ad esempio questo passo commenta: "Si prenda addirittura un esempio estremo, da Quevedo, dominato da un fiorentinismo senz'altro inflato e caricaturale (si veda anche la scrittura diobono, come altrove diokane, crediammè, ettù bischero!), che non esclude, esige anzi per contemporaneità gli arcaismi (in sul, potrebbero, vermini, gallano)."

(32) Non bisogna dimenticare le metafore "disanimizzanti": "los viejos (...) con las caras envainadas en tinta" (p.23), "al viudo que, anegado en capuz de bayeta y devanado en una chia, perdido el rostro" (p.28), "unos sollozos estirados, embutidos de suspiros" (p.32), "y muy estreñida de boca" (p.37), "los ojos hechos una yesca" (p.36), "por unas simas que abrieron por bocas" (p.49), "con un esquilón por tos" (p.55); e altre: "gritos, ahogados en vino" (p.38), "temas desmayadas" (p.52), "juanetes de gargajos" (p.51), "revolviendo caldos" (p.52), "doy un jabón muy bueno" (p.56).

(33) Secondo A. MARTINENGO, Quevedo e il simbolo alchimistico, Padova, Liviana, 1967, p.98, non si tratta di parodia: "Le vulgate metafore cultiste 'perle' per lagrime e 'oro' per capelli sono usate senza sarcasmo, e semmai appaiono velate appena di lieve ironia". Tra l'altro in questo caso le 'perlas' non sono lagrime ma denti.

(34) Scrive ancora MARTINENGO, ibid., p.99: "Il passo è indicativo della duplice radice della meditazione quevedesca, che si traduce da un lato in condanna moralistica e astratta delle illusioni e della fallacia umane, dall'altro va alla ricerca di immagini economico-materializzanti per rendere ridicolo uno stile che è il corrispettivo letterario di quelle illusioni e di quella fallacia.

(35) VERES D'OCON, Notas..., cit., p.46: "El hecho consignado en la primera oración puede constituir una hipérbole deformatoria; su consecuencia será la mayor deformación de esa hipérbole que, trascendiendo de lo real, llega a lo puramente ilusorio; la desilusión viene producida por su falta de realidad."

(36) Sei sono quelle che omette: recua=primo segmento della processione, cuadra=camera, canas envainadas=ma coi capelli ritinti, embutidos de suspiros=intercalati di gran sospiri, juanetes de gargajos=barbugliare di catarri, revolviendo caldos=rimescola i rancori.

(37) In genere le perifrasi introdotte da Gadda producono un effetto caricaturale o grottesco:

per te non ci sono le rogne,	para ti se hizo el mundo
le strappate, e i pidocchi (p.71)	
e ridaocchiava da un meato senza	y daba unas carcajadas sin
più denti (p.83)	dientes
ti spalancano la cataratta delle	hablan de manera que de lo
chiacchiere... In quel fiume ci	que las sobra pueden hablar
potrebbero attingere i muti (p.57)	los mudos...

(38) SPITZER, Zur Kunst..., cit., p.76, indica che sono caratteristici per la tecnica "desilusionante" i verbi "parecer" ed il paragone: "Diese Als-ob-Vergleiche, diese Andeutungen des Scheines, haben etwas von Nicht-Sein; das ganze Bild wird so zur Fiktion."

(39) Alcuni esempi significativi: "pero de si el oficio es con los buenos como la mar con los muertos, que no los consiente" (p.41), "que para cualquier cosa tendrán tantos (testigos) como tuviere gotas de tinta el tintero" (p.40), "un cuello abierto hacia arriba, que parecia vela en papel" (p.42), "no le viste siempre inclinada la cabeza como si recibiera bendiciones?" (p.53).

(40) Morte, p.105. Il corsivo è nostro.

2. L'intelaiatura del racconto

-Quevedo: la cornice testuale

El Mundo por de dentro è povero di quelle espressioni ardite, di quei fenomeni linguistici altrimenti caratteristici della prosa satirica di Quevedo, tanto che gli interventi sulla parola e le figure retoriche sono qui più un'eccezione che una regola. Il testo d'altra parte è un insieme di frammenti, un'enumerazione rappresentativa, dove l'unità della narrazione è sostituita da un'intelaiatura sintattica di base che ne è sostegno e cornice. La sintassi, sia a livello frastico che transfrastico (1), producendo una "semantica seconda di grado superiore" ha nel testo una "superfunzione segnica". (2)

La tecnica di incorniciamento a livello transfrastico del sogno di Quevedo è rappresentata da alcuni stilemi tipici che si ripetono lungo il testo e che hanno appunto una funzione ipersegnica. Essi sono la domanda/risposta "¿Ves...? Pues..." ed il verbo "decir". La frequenza con cui appaiono questi stilemi conferisce loro un carattere quasi anaforico (3). La congiunzione "pues" nella sua accezione continuativa viene spesso usata dal vecchio anche senza la domanda "¿Ves?", in una svolta del discorso o per mettere in rilievo il periodo seguente (4). Essa si incontra inoltre molto spesso nella sua funzione causale e per il suo carattere iterativo costituisce uno dei tratti portanti del testo. Il suo uso frequentissimo da parte del vecchio nei suoi discorsi dimostrativi indica e rafforza il suo proposito pedagogico. (5)

Il verbo "decir" compare immancabilmente quando il giovane ed il vecchio si accingono a parlare (6). Come appare chiaro dagli esempi in nota, comune denominatore è la frase "El viejo dijo" o "dijo el viejo", che con quello scarno verbo vuole centrare l'attenzione sulle parole del vecchio più che sulla sua vitalità di personaggio. Quando il vecchio semplicemente "dice" non è la sua personalità umana che viene messa in risalto, lo scrittore non ci fa partecipi della foga dei suoi sentimenti, ma vuole concentrare l'importanza sul discorso del vecchio, al quale il "dijo" è obbligatoria introduzione. Anche in questo particolare è evidente l'inten-

zione di Quevedo di dare al vecchio un carattere puramente didattico e di mantenerlo in una sfera allegorica. Ma la forza di questi "dijo" che si ripetono quasi regolarmente, consiste appunto nel fatto che insieme agli elementi cui sopra, costituiscono la legge organizzativa del testo. Come osserva Van Dijk (7), "una macrostruttura coerente può manifestarsi nel testo attraverso locali microstrutture discontinue; sarà per l'appunto l'analisi di esse a provare come ciò che appare incoerente trova la sua coerenza o nei collegamenti transfrastici e interlivellari o nella macrostruttura profonda."

Come opera Gadda nei confronti di queste microstrutture discontinue che immobilizzano il testo in una funzione allegorica didascalica e chiarificativa? La domanda/risposta "¿Ves...?Pues..." perde il suo carattere iterativo e diventa di volta in volta qualcosa di diverso:

E vedi, là, lo hidalgo che vien di paro col cavaliere? Invece di tenersi alle sue, di fare il passo a misura della gamba (...) (p.41)

Vedi quella faccia da funerale? E' un cretino. (p.43)

E le peccata, mi di, non ci guardi? (...) E tutti sono impastati di ipocrisia. (p.45)

E poi, e poi... anche quelli là che reggono i loro moccolo- ni dietro al morto, e ogni tanto li attizzano, te tu mi sai dire perché li attizzano? Credi a me, lo fanno perché(...) (p.53)

E la tristezza degli amici? domandi. La tristezza è tutta del dover intervenire al funerale (...) (p.53) (8)

¿Ves aquel hidalgo que es como caballero? Pues debiendo medirse con su hacienda (...)

¿Ves aquel aciago de cara? Pues siendo un mentecato (...)

¿Ves los pecados? Pues todos son hipocresia.

¿Ves aquellos viejos que llevan las hachas? Pues algunos no las atizan (...)

Ves la tristeza de los amigos? Pues todo es de ir en el entierro.

E nel tradurre "decir" Gadda si sbizzarrisce ancora di più (9). Il vecchio non dice, ma rimbecca, ghigna, esclama tutto imbezzito, mette fuori du' occhi di basilisco, scarecchia fuori l'anima sua. Con questi verbi più espressivi il traduttore mette in risalto non solo quello che dice il vecchio, ma anche come lo dice, il che rende

la sua figura più viva e più reale. La cornice del racconto originale è andata in pezzi, e con essa la sicurezza delle affermazioni di Quevedo nonché il loro carattere iterativo-didattico, a vantaggio della ricchezza di espressione e dell'attualizzazione. Ma l'operato di Gadda non finisce qui.

S'incontrano lungo lo scritto spagnolo anche altri fenomeni ripetitivi che permettono di dividerlo in diversi segmenti. Nel presentare un nuovo personaggio all'inizio di una nuova scena, Quevedo infila una serie di passati remoti in paratassi (o di participi), per concludere con un imperfetto. Ecco la presentazione del vecchio:

quando llamado de voces descompuestas y tirado porfiadamente del manteo, volví la cabeza. Era un viejo venerable en sus canas, (...) (p.18)

Questo semplice inizio da favola si ripeterà sempre per ogni episodio. Così la scena del funerale:

En esto llegamos a la calle mayor. Vi todo el concurso que el viejo me había prometido. Tomamos puesto conveniente para registrar lo que pasaba. Fue un entierro en esta forma. Venían envainados en unos sayos (...) (p.26-27) (10)

La semplicità di queste costruzioni ed il fatto che il verbo semanticamente povero preceda il soggetto, mette in rilievo non l'azione dell'intera scena, ma il soggetto nella sua staticità. Non è importante che cosa fa il vecchio, ma la figura del vecchio per se stessa. Sia in quella scena che nelle tre seguenti, l'introduzione agli episodi sottolinea l'incognita di quello che sta per succedere, di quello che sarà il soggetto della scena stessa. Dopo una breve introduzione conclusa con il punto, appaiono improvvisamente "Era un viejo", "Fue un entierro", "Era el llanto", "Y era un alguacil". Anche dal punto di vista ritmico l'accento cade sul soggetto e quegli "era" hanno una funzione di collegamento. Ecco quindi che la posizione sintattica dei vari protagonisti degli episodi ha anch'essa un'iperfunzione segnica e determina la loro messa in rilievo per quello che sono, conferendo inoltre alla sequenza un ritmo ben definito.

-Gadda: il grottesco

Come introduce Gadda la figura del vecchio?

A un tratto mi sentii tirare ostinatamente per un lembo del mantello, volsi il capo.

Un vecchio mi era a fianco, (...) (p.37)

La sua presentazione si svolge in due frasi principali, invece che in una temporale ed una principale. Sono spariti i participi assoluti, alla cui eliminazione egli tende in ogni modo lungo tutta la traduzione. Gadda inverte inoltre l'ordine della frase seguente, per cui l'effetto quasi fiabesco di "era un viejo" non trova corrispondenza in "un vecchio mi era a fianco" dove viene messa in rilievo non l'apparizione improvvisa del vecchio, ma la sua posizione in rapporto al giovane. Il vecchio non è ripreso nella sua staticità di figura simbolica (11), il suo apparire è già un movimento ed il mettersi subito a fianco del giovane lo colloca su un piano di eguaglianza, sul piano dei rapporti che i due personaggi di Quevedo raggiungeranno soltanto alla fine.

A Gadda non interessa ottenere l'effetto brusco della sorpresa. In questo suo modo di avviare un nuovo segmento, tende a smorzare i contrasti, e a calare invece la sequenza nel piano della realtà e trasformarla in movimento di rapporti. I vari personaggi di Gadda infatti, non entrano mai in scena da soli, ma coinvolgono quasi sempre la partecipazione di tutti, e per primi dei due camminanti. Ciò si nota in particolar modo all'inizio del funerale:

Si andava nella contrada grande, per mezzo la folla. Portandomi là, davvero che il vecchio non aveva mancato a promesse. A un dato momento, anzi, tant'era il pigiare e la calca, che fu d'uopo trarci da lato, e dar passo alle genti. Cercammo allora di piazzarci nel miglior modo: o che diavolo stava arrivando? (p.47-49) (Cfr. il testo spagnolo nella pagina precedente.)

Gadda non inizia la sequenza con un passato remoto "En esto llegamos a la calle mayor" perché ha già fatto arrivare lì i suoi personaggi prima della sfilata iniziale degli ipocriti (il sarto, l'hidalgo, ecc.) con un "Ecco ci siamo arrivati" (p.41) che introduce immediatamente il lettore nella scena dell'azione. La prima cosa che infatti si nota anche nel funerale è l'immediatezza prodot-

ta dalla sottigliezza e dalla precisione dei particolari. Gadda non si accontenta di enunciati generalizzanti che si limitino a offrire un resoconto distaccato, cronachistico. Gadda rende partecipi di questa realtà i personaggi, il lettore e l'autore stesso. Ciò risulterà più chiaro dopo la vivisezione dell'episodio, che è esemplificativa anche per gli altri.

Il "si andava" con cui incomincia la preparazione al funerale, non mette in rilievo il momento statico dell'arrivo alla Calle Mayor, ma il movimento dei due personaggi "per mezzo la folla". In Quevedo il vecchio ed il giovane sono due osservatori esterni degli avvenimenti. Quevedo infila infatti quattro passati remoti uno dopo l'altro all'inizio delle quattro frasi introduttive: "llegamos, vi, tomamos, fue" che comunicano al periodo un tono quasi telegrafico. La differenza tra il giovane di Quevedo e quello di Gadda sta nel fatto che il primo si limita a registrare gli avvenimenti, ma la sua partecipazione, almeno durante il passaggio del funerale, non è diretta, in quei verbi manca l'intenzionalità e la vitalità che si sprigiona da quelli di Gadda: "Tomamos puesto" non è prendemmo posto, ma "cercammo di piazzarci" che rende il senso della lotta per il posto e la presenza umana del giovane, riconfermata da quel "o che diavolo stava arrivando?" (che stabilisce oltre a tutto un dialogo con il lettore) invece della rigida proposizione finale "para registrar lo que pasaba" dove la curiosità e l'attesa, cioè la partecipazione personale, mancano.

Gadda invece situa subito i due personaggi a contatto con la folla ed in una situazione di continuità suggerita da quell'indicazione temporale "a un dato momento", e dai verbi "portandomi là", "tant'era il pigiare", "fu d'uopo trarci da lato e dar passo alle genti". La posizione dei due nella folla viene quindi riconfermata e ribadita da "anzi, tant'era... che...". I due devono addirittura tirarsi indietro per non essere travolti, il "concorso" è diventato una valanga in movimento, non compare più una volta sola, ma quattro: la folla, il pigiare, la calca, le genti. La presenza del giovane nel testo spagnolo invece si manifesta soltanto in quel "vi" e la presenza della gente in "todo el concurso". L'aspetto al-

legorico dell'originale è stato travolto, come il giovane dalla folla, e sostituito da una carica deformante altrettanto lontana dalla verosimiglianza come quella di Quevedo, ma piuttosto verso il grottesco.

Un elemento che contribuisce a fotografare una sequenza in movimento e quindi ad arrestarla, è l'uso periodico del gerundio e del participio, che nella loro forma invariabile tendono a fissare l'azione. Quevedo struttura a questo modo la descrizione del funerale. Il ritmo un po' da cantilena che nasce poi dall'uso di verbi simili o uguali all'imperfetto, seguiti da un gerundio, rende non solo l'idea della manchevole partecipazione interna degli accompagnatori, ma anche la loro scarsa mobilità. La traduzione gaddiana è molto più eterogenea e più variata:

Ecco venir avanti per primi,
insaccati ognuno nel suo saio,
alcuni emèriti làzzèri: e quella
sorta di zimarre ne' più
differenti colori, o rossa, o
gialla, o color pepe, facevano
il più bizzarro mosaico del
mondo, (...) (p.49)

Venían envainados en unos
sayos grandes de diferentes
colores unos pícaros, haciendo
una taracea de multicolores.

Al posto di "Venían", Gadda traduce "Ecco venir avanti per primi" che dà all'azione del venire un maggior risalto prospettico e quindi stabilisce un rapporto diretto del personaggio con la sua realtà. Non è un registrare dall'esterno, ma l'esser calati nella situazione che si racconta. In Gadda i due piani si avvicinano con un procedere più spaziale e pittorico. L'azione acquista immediatezza e una precisione coreografica che in Quevedo manca. Dopo il verbo, ecco una prima pausa rappresentata dalle virgole tra cui è racchiusa l'apposizione participiale "insaccati ognuno nel suo saio". Queste virgole, che Quevedo omette, danno risalto al verbo: è il venir avanti che conta, adesso, non il modo in cui è vestito il soggetto. Una seconda pausa è fornita dai due punti che aiutano l'inizio di una nuova frase con un verbo finito, al posto del gerundio quevedesco: "haciendo" è diventato "facevano". Ed è adesso che Gadda descrive il vestito dei làzzèri con una abbondante aggettivazione cromatica che in Quevedo era solo citata.

E passò, questo primo segmento della processione, roteando i turiboli. (p.49)

Pasó esta recua incensando con las campanillas (...)

I modi e i tempi vengono rispettati, ma la congiunzione iniziale allunga la frase, le dà più respiro, per cui la costruzione appare più rallentata e meno decisiva, meno brusca; anche per via di quelle virgole tra cui è racchiuso il soggetto. Qui di nuovo si nota, con "questo primo segmento della processione", la tendenza di Gadda all'ordine quasi geometrico.

Seguivano i regazzini della dottrina, promossi per la circostanza a paggi della morte, e a valletti del feretro: cantavano nel naso, con le loro vocine acri, (p.49)

Seguían los muchachos de la dottrina, meninos de la muerte y lacayuelos del ataúd, chirriando la calavera.

L'effetto da cantilena provocato dall'imperfetto col gerundio e dalla concisione dell'enunciato, è stato travolto dalle aggiunte e dall'interpunzione: il gerundio "chirriando" è sparito ed è stato sostituito dai due punti e dal verbo "cantavano", che rende molto più chiaro il senso della frase. A questo punto Gadda tira su da una nota un brano che Quevedo aveva pubblicato nelle prime edizioni e che poi aveva eliminato:

stonando le litanie alla faccianza del cadavere. Dopo questa tiritera di regazzini venivano gli Ordini, e dietro loro i chierici, tagliando corto sulle antistrofi e infilando i salmi al galoppo, [...] (p.49)

gritando su letania, luego las órdenes, y tras ellas los clérigos, que, galopando los responsos, cantaban (...)

E' difficile seguire qui l'operato del traduttore, che taglia aggiunge e inverte a piacere. "Gritando su letania" della nota, l'ha unito a "calavera" e l'ha attaccato in coda alla frase precedente: "stonando le litanie alla faccianza del cadavere". Inizia quindi una nuova frase, eliminando la relativa con il verbo finito, mantenendo solo i due gerundi che però si complementano e non sono staccati come in Quevedo: spiega quindi molto più chiaramente l'intenzione dei chierici.

E gli tenevan dietro una dozzina di finti accattoni, ipocriti della finta miseria con

Seguíanse luego doce galloferos, hipócritas de la pobreza, con doce hachas acompañando el

le lor torce fumose. Questi qua funzionavano, in certo modo, da guardia del corpo, sei per lato, col cadavero-ne in mezzo: salvando così dal pigiare della folla quegli altri sei disgraziati di San Giovanni, che s'arrabbattàvano e arrancavano a spalla scema, peggio di Sísifo, sbilenchi sotto il peso della defunta. (p.49)

cuerpo y abrigando a los de la capacha, que hombreando, testificaban el peso de la difunta.

La processione, invece di essere un susseguirsi di personaggi alla rinfusa, è molto più precisa nella coreografia. Qui Gadda ha addirittura disposto simmetricamente la bara in mezzo a tre portatori e sei accompagnatori per parte. E al generico "detràs" della frase seguente, precisa "subito dopo la bara" come a puntualizzare la sua intenzione ordinatrice.

Da ultimo, subito dopo la bara, tutto un ciabattare di amici e condolenti(...)(p.49)

Detrás seguía larga procesión de amigos(...)

Si noti il verbo "ciabattare" per "larga procesión", che non solo suggerisce la svogliatezza e la miseria, ma fornisce anche l'effetto fonico del passo strascicato dei cosiddetti amici.

La descrizione del vedovo è un altro esempio della diversa angolazione dello scrivere di Gadda. Mentre, come si è già notato prima, Quevedo procede per participi (12) e colloca il verbo quasi in fondo alla frase, dando alla scena più un carattere rappresentativo che di azione (13), Gadda sostituisce i due primi participi con altrettante frasi attive, e conserva solo il terzo:

Costui annegava dentro la cappa fùnebre, la solita cappa di lanetta nera che una simile circostanza impone ai più desolati vedovi.(p.49)

que anegado en capuz de bayeta

Quasi che ciò non bastasse, aveva anche scogitato di addipinarsi il collo nel mantello di lutto, più nero della cappa; (p.49)

y devanado en una chía

L'intervento personale dell'inizio, la spiegazione cioè del significato della cappa quale adempimento di una convenzione sociale, conferisce alla frase un tono colloquiale e di partecipazione dell'autore che manca in quella spagnola, come pure quel "Quasi che ciò non bastasse". Il verbo "aveva anche scogitato" fa rilevare l'attiva intenzione del vedovo di mascherarsi da lutto.

perduta la faccia sotto
l'ala di uno sproposita-
to cappello, ancora più
nero di tutti e due. (p.49)

perdido el rostro en la
falda de un sombrero,

Nonostante la traduzione letterale del participio, la frase non presenta la stringatezza attributiva di quella spagnola, perché a Gadda non piace il generico, deve enumerare i dettagli. Si nota infatti l'apparizione del colore in crescendo e la spiegazione del materiale e dell'uso della cappa funebre, suggerito dalla nota in calce all'edizione spagnola.

Oh! gli avresti voluto
invano cercar gli occhi,
al gomitolone! Niente da
fare. (p.49-51)

de suerte, que no se le
podían hallar los ojos,

Di nuovo una subordinata si trasforma in principale. Le esclamazioni conferiscono alle frasi di Gadda quasi il suono della voce del personaggio parlante, di modo che quelle che sono delle secche spiegazioni in Quevedo, diventano motivi di espansione, di sovrabbondanza espressiva, di dialogo con il lettore, al quale ci si rivolge spesso col tu.

L'andava così, tutto curvo
e impedito, stremato dal
peso di un settanta chili
di coda che si doveva strascinar dietro, spazzando,
con quello strascico, tutto il lungo della contrada.
(p.41)

corvos e impedidos los pasos
con el peso de diez arrobas
de cola que arrastraba, iba
tardo y perezoso.

Qui è più che mai visibile il procedere di Gadda. Il verbo non è più messo in fondo a togliere peso all'azione, ma è ben in testa con quel pronome proclitico "L'" che ne allarga come il respiro; e tutto curvo e impedito non è il suo passo, ma il vedovo stesso, e il peso della coda non è citato solo come causa dell'impedimento, ma

ha un effetto diretto sul personaggio, che ne esce "stremato": l'oggetto non vive di per se stesso, ma in un sistema di rapporti (14). E la coda non la "arrastraba", ma se la "doveva strascinar dietro", e quello strascinamento ha l'effetto di spazzare la strada, che in Quevedo non aveva.

Per quanto riguarda l'aggettivazione, confrontiamo ora l'operato di Gadda con il testo originale:

emèriti làzzeri	unos pícaros
bizzarro musaico	una taracea
tarsia strana	
chiericastri buggeroni	mullidores
sacrestanazzi allampanati	
finti accattoni	galloferos
torce fumose	hachas
gli altri sei disgraziati	los de la capacha
di San Giovanni	
sbilenchi sotto il peso	testificaban el peso de la
della defunta	difunta
spropositato cappello	sombrero
L'andava così, tutto curvo	corvos e impedidos los pasos
e impedito, stremato dal	con el peso
peso	

L'abbondante aggettivazione di Gadda rispetto all'originale, inserita poi in un gioco perifrastico, risponde anche al desiderio di dare una versione della realtà quanto più visiva possibile o di deformarla e renderla grottesca?

La frequente ripetizione per mezzo di sinonimi in successione amplificante (15) è invece un tentativo di suggerire la polisemia del reale, la molteplicità delle sue letture. "Concurso", si sa, viene tradotto con quattro sinonimi: la folla, il pigiare, la calca, la gente. "Sayos" con saio e zimarre, "taracea" con musaico e tarsia, "mullidores" con chiericastri e sacrestanazzi, "responsos" con antistrofi e salmi, "galopando" con infilando al galoppo e tagliando corto, "hombreando" con s'arrabattavano e arrancavano a spalla scema, "amigos" con amici e condolenti, "viudo" con l'orbato marito, il vedovo, il protagonista della carnevalata, "capuz de bayeta" con cappa funebre, cappa di lanetta.

Un'altra ragione per cui il funerale di Gadda è più movimentato è la maggior carica semantica della parola ottenuta a volte con qualche sema in più della parola originale (si è già notato "piazzarci" per "tomar puesto", "stonando le letanie" invece di "gritando", "tutto un ciabattare" invece di "procesión") e con la deformazione dispregiativa, accrescitiva o diminutiva della parola. Quando invece di "mullidores" si legge "chiericastri buggeroni, sacrestanazzi allampanati", quei due suffissi ci suggeriscono una visione alla Daumier che Quevedo senz'altro non provoca. Quando per "chirriando la calavera" si trova "cantàvano (...) alla faccianza del cadavere", e per "cuerpo" si trova "cadaverone", notiamo un gusto per il macabro e un intervento sulla realtà inesistenti nell'originale. La "chia" del vedovo tradotta con "mantellone", acquista nella versione italiana una nuova carica ironica. Gadda anzi sviluppa la metafora "devanado" con l'aggiunta alla fine della nuova metafora "gomitolone". Il groviglio di vestiti che coprono il vedovo ha superato il reale con la metafora accrescitiva. (16)

Per concludere, il processo attualizzante di Gadda consiste nel creare uno stretto rapporto tra i due personaggi e la realtà in cui essi si muovono, e nel dare a questa un maggior rilievo visivo mediante a) l'aggiunta di descrizioni più particolareggiate; b) l'uso di verbi con una più ricca carica semantica e di modo finito anziché infinito; c) un'aggettivazione più ricca e più vivace; d) le precisazioni di tempo e luogo; e) la determinazione mediante il nome proprio a strade e personaggi generici (17). La differenza più ovvia tra lo scritto di Quevedo e quello di Gadda è appunto che mentre nel primo il testo è tenuto su un piano severamente allegorico/didascalico, nel secondo viene calato nell'attualità: ma arricchendosi della dimensione "movimento" oltrepassa la soglia del verosimile e sfocia nel grottesco. I due personaggi acquistano sì caratteristiche umane, il loro è un dialogo più vivo, ma ci appaiono più come caricature che come esseri umani.

(1) J. RYCHNER, Analyse d'une unité transphrastique, in Beiträge zur Textlinguistik, München, Wilhelm Fink, 1971: "Supposant la phrase sinon définie dans son essence, du moins délimitée par rapport aux autres phrases d'un texte, l'analyse transphrastique s'intéresse, si je ne m'abuse, aux rapports qui traversent ces unités, et sans doute à la délimitation d'unités plus grandes, sièges de certaines relations transphrastiques. Ces unités plus grandes, il est possible de les découvrir et de les atteindre en partant de la phrase, en percevant dans la phrase comme des signaux émis de l'extérieur et en remontant la filière. Mais on peut les rencontrer aussi de l'extérieur, si l'on repère dans un texte les plus grandes unités visibles, les découpages les plus apparents, pour descendre ensuite vers des unités plus petites."

(2) M. CORTI, Principi della comunicazione letteraria, Milano, Bompiani, 1976, p.75.

(3) Appaiono 27 volte: spesso al sostantivo che segue la domanda "¿Ves...?" è unito l'aggettivo "aquel", che viene anche usato come indicazione (nel qual caso "ves" è sottinteso), o con il verbo "mirar": "¿Ves aquel hidalgo con aquel que es como caballero?/Pues debiendo medirse con su hacienda" (p.22); "¿Ves aquel haciago de cara?/Pues siendo un mentecato (p.22); "¿Ves los pecados?/Pues todos son hipocresía" (p.25); "¿Ves aquellos viejos que llevan las hachas?/Pues algunos no las atizan" (p.29-30); "¿Ves la tristeza de los amigos?/Pues todo es de ir en el entierro" (p.30), ecc.

(4) "Pues ¿qué diré de los discretos?" (p.22); "Pues en los nombres de las cosas, ¿no la hay la mayor del mundo?" (p.23); "¿Pues unos nombres que hay generales?" (p.24); "Pues ¿hay más clara y más confirmada hipocresía que vestirse del bien en lo aparente para matar con el engaño?" (p.26).

(5) Alcuni esempi significativi: "¿Qué esperanza es la del hipócrita?, dice Job. Ninguna, pues ni la tiene por lo que es, pues es malo, ni por lo que parece, pues parece y no lo es. Todos los pecadores tienen menos atrevimiento que el hipócrita, pues ellos pecan contra Dios; pero no con Dios ni en Dios. Mas el hipócrita peca contra Dios y con Dios, pues le toma por instrumento para pecar." (p.26); "y que el entierro sólo es convite para la tierra, pues a ella solamente llevan que coma." (p.30); "-Esto remedian con meterse a dueñas. Pues en siéndolo" (p.34).

(6) Qualche esempio per il giovane: "-¿Quién eres - dije - que así" (p.19); "Lastimado deste espectáculo, -Dichosa mujer - dije - si lo puede ser" (p.8); "-Para ti se hizo el mundo - dije yo luego que le vi -" (p.42). E per il vecchio: "Desmintiendo sus sentimientos, riéndose, dijo:" (p.19); "El viejo, moviendo la cabeza y sonriéndose, dijo:" (p.29); "El viejo, algo enojado, dijo:" (p.35); "Apenas esto dijo el viejo, cuando" (p.38); "-Basta-dijo el viejo." (p.39); "-Ríete deso - dijo -." (p.40).

(7) T.A. VAN DIJK, Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics, The Hague-Paris, Mouton, 1972, p.184-88, 273-305, in CORTI, Principi..., cit., p.125. Il corsivo è nostro.

(8) La congiunzione "pues" non soltanto è stata eliminata dalla risposta alla domanda "¿Ves...?", ma anche quando in Quevedo compariva nelle sue funzioni continuativa e causale: (cfr. esempi spagnoli della n.4) "Che dirò dei furboni, o dei collitorti?" (p.43); "Nei nomi stessi delle cose," (p.43). In questi due esempi "pues" è sparito. "E tutti i motti e i detti?" (p.45), "pues"=E. "V'ha dunque più evidente conferma" (p.47), "pues"=dunque. Cfr. esempi spagnoli della n.5: "Qual è la speranza dell'ipocrita?", chiede Giobbe. Nessuna. Non possiede il futuro per quello che è, dal momento ch'è un male, non lo possiede per quello che sembra, poiché sembra e non è. Di tutti i peccatori il più sfrontato, il più maiale è l'ipocrita: se gli altri peccano incontro a Dio, lui pecca con la sperata connivenza di Dio, dentro l'entità stessa di Dio: osa valersi di Dio come di uno strumento del proprio delitto." (p.47). "Pues" nel testo spagnolo compare 5 volte, nel testo gad-diano notiamo per ogni caso rispettivamente: ./dal momento che/ poiché/se/. "Chi ci gode un tantinello è solamente la terra: è a lei sola che portano qualcosa da mangiare." (p.53). Qui "pues" è stato tradotto con i due punti. "Be', se la cavano col cercar un posto da governante in qualche casa di signori. Lì, appena installate," (p.57); "pues" = lì.

(9) Nei confronti del giovane lo traduce una sola volta letteralmente, altrimenti scrive "esclamai" o "pensai", o lo omette, o traduce liberamente, come nell'esempio seguente, dove "Quello sguardo, un attimo, mi raggelò. Sostai, ma non potei fare a meno di dirgli, di gridargli il mio spàsimo:" (p.75) = "Volvíme atrás diciendo". Per il vecchio (cfr. esempi spagnoli della n.6): "Ma il vecchio smentì la prima apparenza del suo sentire. Ebbe un riso nel volto. Rispose:" (p.37); "Il vecchio lasciò dondolar la testa, ebbe un sorriso nei labbri: disse:" (p.51); "Il vecchio si seccò: mi rimbeccò sdegnato:" (p.59); "Non aveva ancor chiuso bocca, il vecchio, e tutt'e due trasalimmo" (p.63); "Basta, diokàne!, esclamò il vecchio tutto imbezzito," (p.65); "Sì, sì, i testimoni, bravo il mio piccioncino!, fe' il vecchio, mettendo fuori du' occhi di basilisco." (p.67).

(10) Così la scena della vedova (dove il vero protagonista è il pianto):

Apartónos desta consideración el ruido que andaba en una casa a nuestras espaldas. Entramos dentro a ver lo que fuese, y al tiempo que sintieron gente comenzó un plañido a seis voces de mujeres que acompañaban una viuda. Era el llanto muy autorizado. (p.31)

La scena dell'alguacil:

Apenas esto dijo el viejo, cuando arrebatado de unos gritos, ahogados en vino, de gran ruido de gente, salimos a ver qué fuese. Y era un alguacil" (p.38).

Nelle ultime due scene il verbo precede sempre ancora il soggetto, ma non è più il verbo essere. L'introduzione alla scena del ricco poi non presenta alcun elemento temporale né participio:

Más dijera, si no le tuviera la grandeza con que un hombre rico iba en una carroza tan hinchado, que parecía porfiaba a sacarla de husillo, pretendiendo parecer tan grave, que a

las cuatro bestias aún se lo parecía, según el espacio con que andaban. Iba muy derecho" (p.42).

L'episodio della donna bella incomincia invece senza preamboli:

Venia una mujer hermosa (p.43).

La sequenza della corda:

Mirando estaba yo confusión de gente tan grande, cuando dos figurones, entre pantasma y colosos, con caras abominables y facciones traídas, tiraron una cuerda. (p.49)

(11) Morte, p.252: "Le figure, talora, diventano simboli: e io aborro dal personaggio-simbolo, come aborro dal personaggio-araldo. Perfino nella storia storiografata amo che l'araldo si nasconda sotto la ricca e multiforme natura di un uomo. La virtù pura mi irrita... sento tremendamente le ragioni del suo contrario."

(12) SPITZER, Zur Kunst..., cit., p.111: "Gern verwendet Quevedo nach antikem Muster Partizipia zur Schilderung einer Situation." Questo è il primo contatto del giovane con la realtà:

pues quando más apurado me había de tener el conocimiento destas cosas, me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera, que en la gran población del mundo, perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos," (p.18).

Anche nella scena della vedova incontriamo descrizioni con tre participi:

Oíanse unos sollozos estirados, embutidos de suspiros, pujados por falta de gana (p.32)

che accompagnano la stentatezza e la monotonia con le quali sono prodotti. "Embutidos" non solo dà l'idea della frequenza dei sospiri dentro i singhiozzi ma anche della loro poca naturalezza, del loro esser fatti ad arte, come ad arte si insaccano i salami. L'associazione poi con questo genere alimentare ci introduce immediatamente in tutta la deteriorità di quel particolare ambiente femminile.

(13) La scena dell'alguacil, per esempio:

el cual con solo un pedazo de vara en la mano y las narices ajadas, deshecho el cuello, sin sombrero y en cuerpo, iba pidiendo favor al Rey, favor a la justicia, tras un ladrón, que en seguimiento de una iglesia, y no de puro buen cristiano, iba tan ligero como pedía la necesidad y le mandaba el miedo. (p.38)

Nel leggere questo brano ci si accorge dopo la prima metà che l'interesse dell'alguacil è un ladro, e soltanto alla fine, con quel "tan ligero" sappiamo che sta correndo. E anche ora la sua corsa non è una vera corsa che nasce da una realtà, ma la sua rappresentazione fa pensare alla posizione di arresto di una macchina da presa che riprende uno che corre. E ancora:

Atrás, cercado de gente, quedaba el escribano lleno de lodo, con las cajas en el brazo izquierdo, escribiendo sobre la rodilla (p.38)

è la fotografia di uno scrivano che non sta veramente scrivendo, è una descrizione statica e generica. Per quanto riguarda la bella donna, leggiamo che veniva

trayéndose de paso los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos. Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya la hablan visto y descubriéndolo a los que estaban divertidos. (p.44)

(14) DOMBROSKI, Moral..., cit., p.220: "Quevedo never loses sight of the object he is representing. Gadda, on the other hand, attracted by the relationships which the subject matter evokes, aims at exhausting the expressive potential of a given situation."

(15) Cfr. LAUSBERG, Elementi..., cit., p.151.

(16) Un altro segmento, la scena della vedova, incomincia così:

Il parlottare di alcune donne in una casa lì vicino mi distolse da tanta amarezza. Vi entrammo, incuriositi. Sentendo che arrivava qualcuno, subito si messero in un piagnisteo lungo, una frignata in brodo, a sei voci. Erano sei mammane, (p.55)

Se confrontiamo queste righe con quelle analoghe di Quevedo (v. n.10) vediamo che anche qui Gadda ha invertito l'ordine della frase e anzi ché cominciare con il verbo, che avrà invece il suo posto in mezzo alla frase, situa al primo posto il soggetto. Lo stacco dall'episodio precedente appare quindi meno evidente, la frase potrebbe ancora appartenergli. Le frasi seguenti presentano di nuovo più pause di quelle di Quevedo. Nella frase "Vi entrammo, incuriositi" per "Entramos dentro a ver lo que fuese" la particella "vi" introduce più blandamente il passato remoto. La temporale "y al tiempo que sintieron gente" è tradotta questa volta con una gerundiva, seguita da un passato remoto arcaico (si messero) che dà improvvisamente alla sequenza il suo carattere ironico. Anche questa volta, come per il funerale, Gadda rispetta la frase col verbo essere che precede il soggetto, sebbene questo cambi e non sia più il pianto, ma sei mammane. L'attualizzazione dell'episodio viene inoltre resa da quei fenomeni già considerati e che trovano qui ulteriore conferma.

(17) G.C. ROSCIONI, La disarmonia..., cit., Torino, Einaudi, 1969, p.16: "Un oggetto esiste solo in quanto ha una certa struttura e una certa funzione; il suo colore e il suo odore non sono accidentali, ma costitutivi del suo essere; la sua ubicazione nello spazio e nel tempo ne condizionano la forma e l'apparenza. Nominare un oggetto vuol dire evocare una o più delle sue modalità, al di fuori delle quali esso non ha nessuna realtà."

3. L'ordito della frase

-Quevedo: la struttura binaria oppositiva

A livello frastico l'impianto dei rapporti è molto complicato. La prosa di Quevedo è altamente ipotattica, i periodi lunghi, ricchi di frasi relative e subordinate, tortuosamente legate tra di loro:

Sea por todas las experiencias mi suceso, pues quando más apurado me habia de tener el conocimiento destas cosas, me hallé todo en poder de la confusión, poseído de la vanidad de tal manera, que en la gran población del mundo, perdido ya, corría donde tras la hermosura me llevaban los ojos y adonde tras la conversación los amigos, de una calle en otra, hecho fábula de todos. (p.18)

L'antitesi che è alla base del discorso la si trova subito impersonata nella figura del vecchio:

Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado. No por eso ridículo: antes severo y digno de respeto. (p.18)

Se questa descrizione è antitetica perché la seconda frase si oppone alla prima, lo è doppiamente se si considera che c'è già un'opposizione all'interno della prima frase: all'aggettivo "venerable" si oppongono "maltratado, roto y pisado", e nella seconda frase all'aggettivo "ridículo" si oppongono "severo y digno", che contraddicono i primi sul piano dell'impressione. L'antitesi è avvenuta qui per mezzo di aggettivi.

L'opposizione tra apparenza e verità si realizza soprattutto nella sintassi con diversi procedimenti che si ripetono lungo tutto lo scritto, uno dei quali è per esempio il parallelismo sintattico con opposizione semantica: "con ropilla y ferreruelo y guantes y receta, dando jarabes" (p.53) si comporta il medico al di qua della corda, mentre al di là "con peto y espaldar y con manoplas, repartiendo puñaladas" (p.53). A un polisindeto di indumenti è stato contrapposto specularmente un altro polisindeto di indumenti, a un gerundio un nuovo gerundio (1). Per una specie di legge del trapasso infatti i personaggi che al di qua della corda agivano in un determinato modo, al di là invertono la loro attività pur con-

servandone il carattere di base nella struttura sintattica della frase.

Anticipiamo subito la reazione di Gadda: le ritorte complicazioni dei lunghi periodi di Quevedo sono saltate e al loro posto troviamo nuove frasi sintatticamente più semplici e più chiare:

Valga, in luogo d'ogni esperienza, il mio caso.
Una sera d'estate, che più bruciavo dall'ardore, dal bisogno di raggiungere questa conoscenza, d'aver notizia di tanto moltiplicata diversità, senza neppur avvedermene, ohimé, ohimé, che mi ritrovai tutto alle mani della confusione, consegnato intero alla vanità. Nella folla del mondo perduto correvo; correvo là dove dietro la bellezza mi trascinavano gli occhi, e gli amici dietro alle chiacchiere, da una strada in altra, e già mi pareva d'esser favola nelle bocche di tutti. (p.35-37) (Cfr. con l'analogo esempio spagnolo della pagina precedente.)

La chiarezza si è ottenuta con le pause e con l'eliminazione delle frasi subordinate: ecco sparire "pues cuando" e "de tal manera" sostituiti da un punto. Anche le frasi appositive participiali "perdido ya" e "hecho fábula de todos" si sono trasformate in nuove frasi principali: "perduto correvo" e "e già mi pareva d'esser favola nelle bocche di tutti". Gadda non insiste sulle congiunzioni e sugli avverbi, ma sulla ripetizione sia per sinonimia che per raddoppiamento, e sull'inciso (2).

Nel campo delle antitesi la sintassi di Gadda è meno opposizionale di quella di Quevedo. La presentazione del vecchio avviene così (cfr. di nuovo con l'esempio spagnolo della pagina precedente):

Un vecchio mi era a fianco, venerabile nella sua canizie, per quanto assai male in arnese, con vesti làcere in mille sbrindoli, scarpe sdruccite. Ma nessuno avrebbe osato rider di lui: la gravità del suo volto, tutta la sua figura, incutevano rispetto. (p.37)

Qui le due opposizioni aggettivali del testo spagnolo sono molto più diluite. Infatti Gadda inverte l'ordine iniziale della frase per cui "vecchio" si trova lontano dal suo aggettivo "venerabile", il sintetico "maltratado" è diventato una perifrasi "per quanto assai male in arnese", il secondo aggettivo da opporre a "venerabile", cioè "roto" ha perso la sua forza perché è stato posposto al suo sostantivo, e "pisado" diventa "scarpe sdruccite". Il con-

trasto voluto da Quevedo se non è così violento è però più espressivo: al generico "por mil partes" Gadda sostituisce "in mille sbrèndoli". La seconda opposizione poi ne esce completamente distrutta nella struttura.

Ed infine invece del parallelismo sintattico con opposizione semantica nella duplice descrizione del medico, in Gadda leggiamo: "con giubbarina, e ferraiolletto da campagna, e guanticchi, e pronta pronta la su' ricettina in saccoccia come una pispola" (p.85-87) prima della corda e dopo: "catafratto in corazza con tanto di spallari e di bracciali, te tu lo vedi a dispensar pugnolate di tifo a chi lo vuole e a chi nol vuole" (p.87), dove spiccano soprattutto i diminutivi ormai noti con l'aggiunta della ripetizione "la su' ricettina pronta pronta", del posto dove la tiene, e del paragone. E' chiaro che il contrasto non si verifica più sul piano della sintassi ma dell'espressione. I due gerundi che chiudevano simmetricamente i polisindeti "dando jarabes/repartiendo puñaladas" diventano due nel primo caso: "distribuendo scialappe e purgando la cacarella alle genti", e nel secondo: "te tu lo vedi a dispensar pugnolate di tifo a chi lo vuole e a chi nol vuole".

L'antitesi tra realtà e apparenza (che si realizza anche direttamente con i verbi "ser" e "parecer" (3) - l'ipocrita "parece entendido y es mentecato" -) s'incontra sul piano metaforico tra avverbi di luogo. Il titolo stesso del discorso poggia su una precisazione locale, che fa automaticamente pensare al suo opposto. Quevedo infatti imposta il problema come difficoltà di vedere l'essenza delle cose, cioè la realtà "por de dentro" contrapposta a quella "por de fuera". L'ipocrisia è rappresentata come una strada, dove appunto i camminanti fanno bella mostra del loro "di fuori". Il viaggio dei due pellegrini amplifica e conferma la metafora locale.

¡Desventurado! Eso todo es por de fuera y parece así;
pero ahora lo verás por de dentro y verás con cuánta
verdad el ser desmiente las apariencias. (p.29)

Il contrasto tra dentro e fuori è più forte e più ovvio nell'episodio finale, perché la corda stessa è una metafora:

Aquella mujer allí fuera estaba más compuesta que copla (...) y, entrando aquí, ha desatado las conyunturas (...) (p.50)

Aquel que anda allí juntando bregas, (...) yo lo vi fuera de la cuerda revolviendo libros (...) (p.52)

Mira aquel que fuera de la cuerda viste a la brida en mula (...) cuál anda aquí a la brida en un basilisco (...) (p.53)

¿Ves aquel bellaconazo que allí está vendiéndose por amigo (...) Pues mirale por debajo de la cuerda añadiéndole hijos (...) (p.55)

Un altro procedimento sintattico per esprimere l'antitesi sono le congiunzioni avversative, soprattutto la formula "no (...) sino que", che si trova così spesso in bocca al vecchio da potersi affermare che sta alla base del suo pensiero. Infatti questo stilema entra in gioco non nelle descrizioni o nelle contraddizioni di fatti appartenenti alla realtà materiale, ma solamente per mettere in risalto un pensiero: negando un fatto e presentando come valido il suo opposto, la carica persuasiva è maggiore e la verità dell'opposto ne esce rafforzata. Caso tipico, lo zelo dei vecchi con le torce al funerale:

¿Ves aquellos viejos que llevan las hachas? Pues algunos no las atizan para que atizadas alumbren más, sino porque atizadas a menudo se derritan más y ellos hurten más cera para vender. (p.29-30) (4)

Neanche l'antitesi tra i verbi essere e parere viene rispettata da Gadda nel modo speculare dell'originale: gli amici del vedovo al funerale, "no sólo acompañan su sentimiento, pero que parece que le vencen en él!". In Gadda "non soltanto lo accompagnano nel suo lutto, ma addirittura lo vincono nel suo dolore... Ve', ve', come e' camminano tristi, accasciati..." (p.51). La veracità del dolore è sottolineata da "non soltanto... ma addirittura". La finzione invece sta nell'atteggiamento degli amici. La smentita del vecchio arriva impetuosa:

Ah! poveretto te! tutto questo come te tu lo ricanti non è che il di fuori... Ma guàrdaci un po' po' dal di dentro, se ti vien fatto: e imparerai che altra cosa è il parere, altra è l'essere. L'essere! che col ghigno della sua verità viene a smentir le apparenze. (p.51) (Cfr. con il testo spagnolo della pagina precedente.),

in grande contrasto con la risposta pacata del vecchio di Quevedo, dove con sistema a "es" si oppone "parece", a "por de fuera/por de dentro", a "el ser/las apariencias".

Lo stesso avviene con l'opposizione dei complementi di luogo (già l'opposizione implicita del titolo non è tradotta nella formula "Il mondo com'è"): Gadda li traduce liberamente e con le più svariate forme, senza un contrasto netto e regolare (cfr. esempi spagnoli della pagina precedente):

Quella donna là... di là dalla corda era più composta d'una quartina, (...) / E adesso, invece, appena venuta di qua, te tu vedi, gli si sono snodate le giunture: (...) (p.83)

E quell'altro ancora, diobono!, quello là che va giuntando liti per via: (...) / quello i' l'ho veduto di là la corda avvocatone magno (...) (p.85)

al di là la corda te tu l'ha' veduto in arcione della su' mula (...) / e qui?... qui te tu lo conosci il dimonio? a cavallo d'un altro basilisco (...) (p.87)

E laggiù ve n'ha un altro, gua'! te tu lo vedi, il birbacchio?... Vendersi per amico del cuore a chi càpita, al primo che càpita, (...) / E appena di qua la corda, te tu mi dici che gli combina? Te l'ho a dir io gli combina. Pupi a crescere, e vispi, gli combina: e maschi! e barzotti; (...) (p.91)

Anche la sistematica messa in contrasto di due opposti per mezzo della negazione ripetuta e delle congiunzioni "no (...) sino que" o "no (...) antes" non viene accettata da Gadda che la traduce ogni volta con un giro diverso o addirittura la omette come nell'esempio seguente, che corrisponde al testo spagnolo della p.74:

E poi, e poi... anche quelli là che reggono i loro moccioni dietro al morto, e ogni tanto li attizzano, te tu mi sai dire perché li attizzano? Credi a' me, lo fanno perché così la candela la si strugge, e loro, i maiali, possono rubare un po' più di cera dello smòccolo: che poi la vendono e ci càvano una qualche sorsata di brucio. (p.53) (5)

Le opposizioni sono meno contrastanti, meno precise, e quindi più ambigue. Tra la verità e la menzogna non c'è quello spacco netto che pretendeva Quevedo.

-Gadda: dilatazione e dispersione

Si è visto finora che l'intelaiatura transfrastica di Quevedo costituisce un principio di ordine nella complicata discontinuità dello scritto, la quale contrasta con la semplicità di queste costruzioni ripetute immutate come gli accordi di un accompagnamento. Alla semplice solidità dell'impianto testuale si contrappone però la complicazione sintattica della frase, ed è appunto a questo livello che si attua con più efficacia l'opposizione tema del discorso: il contrasto tematico si rispecchia nel contrasto tra i due livelli sintattici, tra "les signes inférieurs à la phrase" e "les signes supérieurs à la phrase". (6)

Gadda invece non rispetta nemmeno "les signes inférieurs": all'interno della frase la sintassi è molto semplificata, nel testo ogni schema è spezzato. L'opposizione nella traduzione italiana è stata realizzata nell'ambito dei diversi livelli linguistici (v. III, 1) e nella messa in rilievo, che tra l'altro contribuisce anche ad attualizzare la narrazione.

Diverse e svariate sono le tecniche di Gadda per mettere in rilievo il contrasto tra verità e menzogna. La ripetizione, l'enfasi, è il procedimento stilistico con più esempi di infedeltà rispetto al testo originale, appunto perché Quevedo ne è piuttosto avaro: nel suo testo compaiono semmai pochi parallelismi, del tipo "tal vez se mostraba por velo, tal vez por tejadillo. Ya daba un relámpago de cara, (...) ya se hacía brújula mostrando un ojo solo" (p.44). Gadda non si preoccupa molto di tradurre le poche ripetizioni di Quevedo, ma moltissime ne aggiunge. Esse sono il suo supporto, il suo modo di risolvere il problema del testo sul piano espressivo. Infatti, "le figure della ripetizione arrestano la corrente dell'informazione e cendono il tempo di 'gustare' emozionalmente il contenuto dell'informazione che viene appunto accentuato e posto in evidenza per l'importanza che deve assumere." (7)

Il sistema ripetitivo di Gadda non si lascia catalogare facilmente. Esso comprende:

la geminatio semplice:

andavo, andavo da una strada
all'altra (...) (p.37) (8)

Al fin, de una calle en
otra andaba (...)

o con interposizione:

E fra sé e sé, che te tu lo ve-
di come rimugina il dispiacere
sotto al cappello?, fra sé e sé
conclude (...) (p.53) (9)

y entre sí dice (...)

la reduplicatio:

con deliziosi presagi di pia-
ceri e di gioie: e piacere
e gioia durano il solo tempo(...) (p.35) (10)

en los deleites y gustos,
lo cual dura sólo (...)

l'anafora:

dove mi ricevono a schioppet-
tate? dove mi hanno in uggia
o in sospetti? (...) (p.91)(11)

donde me aguarden con una
escopeta, no se fian de mi(...)

l'epifora:

Mi sentii rapito in un male,
come febbre: ragione e deli-
rio, sogno e febbre. (p.91)

--

E tutti sono impastati di ipo-
crisia. Vengono dall'ipocri-
sia e si struggono nell'ipo-
crisia. (p.45) (12)

Pues todos son hipocresia,(...)

la sinonimia:

I più ci vivono, ci hanno
dimora e domicilio (...) (p.41)
(13)

Unos son vecinos (...)

la perifrasi:

E tutte, poi, le son delle po-
vere donne senza difesa: ché
il sesso femminile poca difesa
ci ha uto, in ogni tempo. (p.59)
(14)

mas todas son un género
femenino desamparado, (...)

la gradatio:

come va che di qua la corda ha
dischiodato il su' ribaldo for-
ziere? ha buttato al vento ban-
diera?... bandiera di truffe,
d'inganni, di usure, usuracce
ladre: più ladre che non la
coda del diavolo? (p.85) (15)

cómo no hubo pasado, cuando
se descerrajó de mohatras
y usuras?

E' difficile seguire ogni filo del tessuto gaddiano, perché egli non lavora mai con un filo solo. Così troviamo le figure della ripetizione anche accavallate tra di loro, come

l'epifora con la reduplicatio:

da tirarne quei due o tre ba-
iocchi di limòsina, oh sì...
dacché si tratta di una limò-
sina. Di una limòsina... (p.53)

arrancándole un real o dos;
mas con todo esto tiene el
valor de la limosna.

la perifrasi con la geminatio:

Una folla, ancora e sempre,
andava, andava senza posa
nella via grande, ch'era la
contrada grande del mondo.(p.81)

confusión de gente tan
grande (...)

o l'anafora con la sinonimia:

Se riparati da un'ombra, com'è
questa, così sottile, così te-
nue di questa immagine-fune
traverso via, se riparati da un
nulla son questi gli uomini:
che saranno mai allora ch'e' si
nascondono sotto all'ombra e
alla tènebra vera della lor vita?
(p.91) (16)

Si a tan delgada sombra,
fiando su cubierta del
bulto de una cuerda, son
tales los hombres, qué
serán debajo de tinieblas
de mayor bulto y latitud?

L'inciso non solo crea una pausa nel discorso, ma rafforza la presenza degli interlocutori e dell'autore:

Hai veduto il mostro? l'hai vedu-
to, no? Be', statti bono. Lascia-
mi dire. Questa qui, vedi, l'è
andata a letto che la pareva una
strega: (p.77) (17)

Viste esa visión que acos-
tándose fea (...)

Per scavare un vuoto di pausa intorno alla frase e allo stesso tempo metterla in rilievo, Gadda non solo amplifica ma anche estromette, traducendo in ellissi:

Terribili parole, vecchio! (p.39)
(18)

Eficaces palabras tienes,
buen viejo.

La bizzarria dell'interpunzione è sempre stata caratteristica gaddiana, ma è ancora più sorprendente quando la si confronti con quella del testo originale:

Veniva verso di noi una donna:
di straordinaria bellezza:
traendosi catenati gli occhi
dei maschi, d'ognuno che sol-
tanto l'avesse guardata per
un attimo; lasciando i cuori
a smarrire, pieni di deside-
rio e di spàsimo. (p.73) (19)

Venia una mujer hermosa
trayéndose de paso los
ojos que la miraban y
dejando los corazones
llenos de deseos.

La figura retorica di maggior rilievo nel testo spagnolo è l'enu-
merazione (20) che per la sua capacità di esprimere la realtà nella
molteplicità dei suoi aspetti e per la sua natura frammentaria, è
uno dei procedimenti prediletti da Gadda. Ma non per questo è sta-
ta riprodotta fedelmente. Sembra che quasi per principio Gadda
rifiuti di rispettare ogni tentativo di schematizzazione, ogni in-
dirizzo stilistico prestabilito. Egli rompe l'unità interna delle
descrizioni e delle opposizioni enumerative, spezza la regolarità
di questi segmenti, lascia il discorso aperto e suggerisce il dubbio,
l'impossibilità della conclusione. La lista dei peccati elencati da
Quevedo:

Pues todos son hipocresia, y en ella empiezan y acaban y
della nacen y se alimentan la ira, la gula, la soberbia,
la avaricia, la lujuria, la pereza, el homicidio y otros
mil

viene tradotta così:

Di lei nascono e di lei si alimentano le sette maialerie
capitali. Ira, gola, superbia, avarizia, lussuria, accidia:
e menzogna non ne parliamo: e i tradimenti, e gli scanna-
menti: e tutto il resto... (p.45)

Questa tecnica dispersiva si incontra spesso nella trascrizione:
ciò che è uno diventa due, tre o quattro. Tutto si allarga, si am-
plifica, a volte si riassume, comunque si dissolve. (21)

(1) Altri esempi: "en un muladar y sin costa y fiesta ninguna" invece di essersi invischiato in una simile "baraúnda de cofradia y cera" (p.30). Similmente, il sarto si veste come un hidalgo "con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro", ma la sua realtà sono "las tijeras y agujas y jabón" (p.30).

(2) Nell'esempio sopra riportato notiamo l'amplificazione: "bruciavo dall'ardore, dal bisogno di raggiungere questa conoscenza, d'aver notizia di tanto moltiplicata diversità", lì dove Quevedo dice una volta sola: "apurado me había de tener el conocimiento destas cosas"; e notiamo "correvo; correvo là" quando Quevedo "corría" una volta sola. Oltre all'inciso "ohimé, ohimé", Gadda aggiunge "senza neppur avvedersene".

(3) Alcuni esempi di rilievo: "Yo te enseñaré a ver el mundo como es: que tú no alcanzas a ver sino lo que parece." (p.21). Il sarto vestito da hidalgo "parecerá tan poco oficial, que aun parece que dice verdad." (p.22). L'hidalgo a sua volta "por ser hipócrita y parecer lo que no es" (p.22), il cavaliere "sustenta, por parecer señor, caza de halcones" (p.22). Per quanto riguarda la bellezza della donna "nuestros sentidos están en ayunas de lo que es la mujer y ahitos de lo que le parece." (p.48).

(4) Qualche esempio per rendere il carattere iterativo di questa costruzione: "Déjame, que siempre los ancianos aborrecéis en los mozos los placeres y deleites, no que dejáis de vuestra voluntad, sino que, por fuerza, os quita el tiempo." (p.19), dice il giovane, ed il vecchio risponde: "Yo te enseñaré el mundo como es: que tú no alcanzas a ver sino lo que parece." (p.21). E continua: "Aquel caballero, por ser señoría, no hay diligencia que no haga y ha procurado hacerse Venecia por su señoría, sino que, como se fundó en el viento para serlo, se había de fundar en el agua." (p.22) E nel parlare dell'essenza dell'uomo: "De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examines, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias." (p.25)

(5) In corrispondenza agli esempi della n.4, Gadda traduce: "quello che non voi, di decreto vostro, avete lasciato: ma il tempo vi ha tolto." (p.37); "Ti mostrerò il mondo qual è, ché tu, a modo tuo, riesciresti solo a veder le parvenze." (p.41); "E il cavaliere non tralascia fatica per diventar Principe e Signoria; (...) ma allora, ti pare a te?, invece di metter fondamenta nel vento, doveva metterle in acqua." (p.41); "Va, va! L'uomo non è che menzogna, da qualunque lato te tu lo guardi: salvoché, ignorante come tu sei, tu non ti fermi al parere." (p.45).

(6) R. BARTHES, *Critique et Vérité*, Paris, du Seuil, 1966, p.56-63.

(7) *Il mondo è un teatro...*, 1967, p.182.

(8) Altri esempi significativi: "Tutti, tutti, nel mondo sostenete" (p.39)/"Que en el mundo todos decís"; "quando è là buono buono" (p.57) "y si muerto"; "Lasciatemi, lasciatemi, ovvia!" (p.61)/-; "Anch'io, anch'io la vidi!" (p.75)/"Vila".

(9) Altri esempi: "Gli è che fino ai morti, dà retta, fino ai morti e alle morte" (p.51)/"Empero también los muertos"; "la tua scienza, ce l'avresti ancora sullo stomaco, la tua scienza" (p.59)/"Te quedabas con toda tu ciencia en el estómago.".

(10) Ancora alcuni esempi: "Nella folla del mondo correvo; correvo là dove dietro la bellezza mi trascinavano gli occhi" (p.37)/"en la gran poblaci6n del mundo, perdido ya, corria donde tras la hermosura me llevaban los ojos"; "agisci per consenso della volontà. E la volontà, (...) tende al meglio" (p.47)/"la voluntad lo consiente y lo quiere"; "E dal momento che l'era venuta nell'idea di crepare, crepare la poteva anche, diokàne, ma di colpo" (p.53)/"ya que se había de morir, pudiera haberse muerto de repente"; "si davan pena a raggiungere il ladro. Un ladro, ma davvero! con l'ali ai calcagni" (p.65)/"y no le podían alcanzar. Y debía de ser el ladrón muy ligero"; "ma è il mestiere!... e il mestiere, di per se stesso, funziona coi buoni" (p.69)/"pero de si el oficio es con los buenos"; "E il buffone? Il buffone l'è lui che l'è il su' maggior creditore" (p.73)/"¿Ves aquel bufón? Pues has de advertir que tiene por bufón al que le sustenta".

(11) Altri esempi: "Oh! se conoscesse le cose in anticipo! (...) oh! allora" (p.35)/"Pues, si las conociera"; "tutti coloro che per di là incontrerai, tutti sono degli ipocriti" (p.41)/"y todos cuantos ves por ahí lo son"; "Persona fine al buono a nulla; persona seria al salame in barca" (p.43)/"cortesianos al vagamundo"; "considera per bene ogni cosa, (...) Considera cos'è una donna" (p.81)/"Considérala padeciendo".

(12) E anche: "non essere nel peccato per nessuna cagione, poiché l'ipòcrita è nel peccato per tutte le cagioni" (p.47)/"Mas el hipócrita peca contra Dios y con Dios, pues le toma por instrumento para pecar".

(13) "Avvocatone magno e giuriconsulto coi fiocchi!" (p.85); "di quante non abbin gonne, o sottane" (p.79)/"que sus faldas"; "e uno scalpicciare e un trepestare di gente" (p.63)/"gran ruido de gente"; "la casa mi si palesò disadorna, priva affatto di mobili, nudi i muri" (p.55)/"La casa estaba despojada, las paredes desnudas"; "quel maledetto leccapiedi, (...) cortigiano a' ricconi, compagno eterno de' fortunati!" (p.87)/"aquel maldito cortesano, acompañante perdurable de los dichosos".

(14) E ancora: "L'intenzione! o meglio la volontà di delinquere" (p.47)/-; "da rubare il mestiere alla Guadiana, o al Timavo, fiumi che spariscono sotto terra" (p.87)/"y negociar de puro humilde a lo Guadiana por debajo de tierra"; "e lo rabbonisce di colpo, lo trasforma in un agnellino mansueto" (p.89)/"amodorrado".

(15) Oppure: "è la malafede che li ascolta. Dietro la malafede, beninteso, il denaro: e la cupidigia del denaro." (p.69)/"los examina la cudicia".

(16) Di queste ultime figure tralascio ogni altro esempio, perché tutta la traduzione ne è un esempio.

(17) Moltissimi sono gli incisi (tutti inesistenti nell'originale) formati da congiunzioni o avverbi. Qualche esempio: "Pochi, invece, sono arrivati a penetrarlo." (p.45); "Io per me trovo logico, dopo tutto, che notaro e gendarme" (p.69); "E torna, difatti; con un campanaccio di tosse appeso al collo -" (p.89). Forme verbali: "Non v'ha, si può dire, chi non ci tenga una casa" (p.41); "ma di dentro, te lo garantisco io, le sguazza l'anima nell'alleluia" (p.59-61); "lui lì, mi sembra, è assolutamente fuori questione" (p.67);

"ti sia di scuola, te l'auguro. E non di martirio." (p.93); "e le si metteranno a ballare! appena sparito il pubblico, dico io, davanti il quale si sentono obbligate" (p.61). Vocativi: "il difetto peggiore di tua vita gli è proprio questo, amico mio, che finora non mi hai visto la faccia" (p.39); "te devi sapere, o ragazzo, che le donne" (p.77); "bisogna che tu ti persuada, bello mio, che il giorno" (p.61). Domande: "E ancora ne avanza. Ma che credi? Il marito che sta sottoterra" (p.57); "se è un marcione adesso, ma ti pare?, come diavolo avran la faccia" (p.57); "Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capàciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere." (p.61).

(18) Qualche altro esempio: "Molte specie d'ipocriti, a questo mondo:" (p.41)/ "que hay muchas diferencias de hipócritas"; "e lui a correre, allora" (p.65)/ "córrese"; "E con le mani, a gesticolare, ad aggeggiarsi i capelli" (p.83)/ "y no deja descansar (...) las manos en teclados de moño"; "Ipòcrita; ipòcrita" (p.43)/ "y es hipócrita".

(19) Ed anche: "Dimandai quale fosse la ragione, del diavolfo." (p.65); "E le ciglia, nere, a contrasto col nivale candore della fronte!" (p.75); "E poi, infine, la meraviglia più assurda: ed è questa: che mentre" (p.91); "ti sia di scuola, te l'auguro. E non di martirio." (p.93); "e ostentare umanità e teologia... quando bastava semplicemente... mostrarsi una persona seria." (p.59); "E queste qua son le Marie che te tu vorresti perderci il tempo? a consolarle?" (p.61). Gadda si serve spesso anche della parentesi per ottenere una pausa chiarificatrice: "Lo consolato vedovone s'era già ritratto ne' suoi penetrali (e intorno a lei le pie donne)" (p.55); "Si dava l'aria (o forse ci credeva davvero), d'esser un personaggio supremamente importante:" (p.71); o inverte l'ordine normale della frase: "te tu ha' considerato mai, di tua vita, il valore del tempo?" (p.37); "Tralasciar di nascere, dovevo" (p.57); "Pupi a crescere, e vispi, gli combina" (p.91); o introduce il sostantivo, nonostante il pronome che lo sostituiva: "E anche lui, il vedovo, stai certo che quei due palmi di muso" (p.53); "che te lo trova subito lui, il motivo" (p.87).

(20) Nell'arte barocca spagnola si trova spesso l'asindeto quale rappresentante del "gusto per lo fragmentario" tipico di quell'epoca, e chi porta al massimo dell'esagerazione barocca la tecnica enumerativa è appunto Quevedo, il quale "insiste en lo inconexo de las cosas: sus enumeraciones son la reverberación de ese mundo desencajado que lo persegue y lo llena de angustia" (L. SPILLER, Linguistica e historia literaria, Madrid, Gredos, 1968). Non sempre però queste enumerazioni sono un ammucciamento caotico: spesso, lì dove sono stilisticamente unitarie o dove si incontrano a due a due in opposizione parallela, rappresentano un tentativo di ordine nella confusione della realtà.

(21) Scrive a questo proposito D. DELLA TERZA, Il mondo "dilatato e composto" di C.E. Gadda in "Forum Italicum", 9, 2-3, 1975: "Oggi, a distanza di anni, ci appare più ovvio il tracciato d'una rudimentale storia di Gadda nella cui arte il principio di costruzione, positivamente scientifico (...) non coincide con quello di selezione, patologicamente soggettivo, (...) che interviene a comporre il mondo, però dilatandolo con un metodo moltiplicativo dall'esponente così alto da fare identificare quelle scelte, che apparivano all'inizio riduttive, con il tutto-nulla."

4. I rapporti interni

-tra i personaggi

Se il filo unificatore del testo nella sua frammentarietà non è solo la fedeltà alla tematica, ma anche il rapporto costante fra i due interlocutori, questo non rimane immutato dal principio alla fine, ma con l'avanzare dello scritto subisce un'evoluzione, come d'altronde il rapporto del giovane con la realtà.

Il vecchio si presenta subito al giovane in un atteggiamento di superiorità. La prima frase che pronuncia: "Ni te es-torbo ni te envidio lo que deseas; antes te tengo lástima" (p.19) stabilisce subito un rapporto distaccato, venato di disprezzo, ma non privo di un certo interesse che appare chiaro nelle tre domande successive: "Tú, por ventura, ¿sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo?" (p.19) dove quei tre verbi "sabes", "entiendes" e "has examinado" rivelano subito la sua intenzione didattica, che viene dichiarata esplicitamente "Yo te enseñaré el mundo como es." (p.21).

Il carattere precettivo del vecchio si manifesta non solo nel tipo di discorso che intrattiene con il giovane, ma anche negli imperativi che gli rivolge durante la passeggiata (dime, sábete, oye, créeme, dígame, considera, avergüénzate, ecc.). Il suo linguaggio è inoltre ricco di domande retoriche alle quali risponde egli stesso, e sua è naturalmente la domanda/risposta "¿Ves...? Pues...". Il suo atteggiamento iniziale nei confronti del giovane è quindi quello del maestro e filosofo. Essendo più un'allegoria che un personaggio vero, anche quando si arrabbia le sue manifestazioni sono molto controllate nel linguaggio: "El viejo, moviendo la cabeza y sonriéndose, dijo: -¡Desventurado! Eso todo es por de fuera y parece así;" (p.29) (1). Non a caso i rimproveri e gli insulti del vecchio si concludono all'inizio dell'episodio della corda magica. Con il suo apparire, il vecchio perde infatti il suo aspetto irreal e simbolico ed acquista un carattere più umano. La corda, si sa, l'ha sostituito nella sua funzione disingannatrice e quasi profetica, ed il vecchio, privato della sua capacità sovrumana viene calato in una dimensione più normale. Lo sorprendia-

mo infatti mentre "se limpiaba las lagañas, y daba unas carcajadas sin dientes, con tantos dobleces de mejillas, que se arremetían a sollozos mirando mi confusión." (p.50) o mentre parlava "con una voz trompicada en toses y con juanetes de gargajos." (p.51). Alla fine addirittura si preoccupa della salute del suo pupillo: "Forzoso es que descanses. (...) Reposa un poco" (p.56). Il vecchio è diventato quasi paterno nei confronti del giovane. Anche questi col tempo si è familiarizzato con il suo precettore e "el viejo venerable en sus canas" diventa verso la fine "el vejete", "mi ayo", "el buen caduco", "el buen viejo". La distanza morale tra i due personaggi si è livellata, tutti e due sono identici spettatori della verità. Il giovane inizialmente discolo, è rinsavito. Dopo ogni episodio con relativo ammaestramento da parte del vecchio, viene rilevata la sua ravvedutezza, in contrasto con l'ingenuo entusiasmo anteriore, e alla fine il giovane è definitivamente convertito. La narrazione svolge quindi anche il contrasto dei due personaggi che si potrebbe sintetizzare nel passaggio da pazzo a savio per il giovane, e da allegorico a umano per il vecchio.

Da un confronto diretto del rapporto vecchio/giovane ora considerato con quello gaddiano, la differenza che consegue ai diversi procedimenti stilistici è ovvia. Innanzi tutto il linguaggio usato dal vecchio di Gadda è molto più colloquiale di quello dell'originale, ricco di esclamazioni, parolacce, epiteti ed incisi:

A te ti pare d'averli avanti, sì! ma più camminano, i giorni a venire, più ti son sopra con il loro affanno. E così ti trascinano verso la morte: che tu forse le stai ancora a dar tempo, e lei, ecco, la è bell'e arrivata. Seguita pure di questo passo, vai, e la sarà prima passata che creduta.

(p.39)

quando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y, según vives, antes será pasada que crelda.

Il vecchio è qui bonariamente paterno e non l'allegoria della saggezza. Il contatto che ha preso con il giovane è stato immediato e familiare. Il rapporto che ne segue riveste un carattere di esuberanza e di vivacità che Quevedo certamente non gli ha dato. L'impetuosità del vecchio si manifesta spesso negli insulti rivolti

al giovane, del tipo "Ettù bischero!", "Vien via, grullo!" (2), e la sua mancanza di rigidità in frasi come: "Oh, dî, le son bûbbole: m'interruppe il vecchio, e vo' dir peggio: menzogne e spropositi." (p.71) (3). La sua parlata è gustosa e ricca di immaginazione e di sarcasmo, da far pensare che Gadda abbia voluto presentarci la caricatura di un certo tipo di linguaggio.

Non c'è evoluzione nei personaggi di Gadda: la loro personalità ed il loro rapporto resta più o meno costante fino alla fine. La figura del vecchio si arricchisce forse di una note caricaturale, anche nel fisico. Non solo è diventato "il maldentato vegliardo", ma

si stava nettando gli occhi dalla cispa. Tutt'a un tratto principiò a sussultar nella groppa, scheletrita dentro la miseria di quei quattro cenci: e ridacchiava da un meato senza più denti, più buio che inferno, la faccia secca, tutta intagliata dalle rughe: e quello stridulo e maligno riso l'andò a finire in singulti. (p.83)

Ed è nell'ultima parte, dopo l'apparizione della corda che il suo linguaggio si esaspera e si arricchisce del maggior numero di neologismi.

E' da notare però come il giovane ravveduto, per finire il suo racconto usi un linguaggio colto, arcaico, addirittura dantesco, diverso da quello suo normale:

Io, per me, mi sentia ridotto a tale da dovergli obbidire all'istante. E caddi, come sasso in un opaco lago: ricaddi nel sonno. (p.93)

-tra l'autore ed il narratore

Il fatto che il discorso sia scritto in prima persona fa supporre che l'autore tenda ad identificarsi con il giovane. Il prologo all'inizio, di chiaro sapore seneciano, confermerebbe quest'ipotesi, e la confusione mentale in cui si trova il giovane potrebbe avere un carattere autobiografico. Ma il giovane ha due personalità, una esperta e disingannata, come risulta dalle descrizioni della realtà, un'altra ingenua ed entusiasta per tutto ciò che ha visto. Il finto autore del discorso scrive proiettando se stesso

nel passato. Ricostruisce cioè la sua esperienza con il vecchio quando questa è ormai lontana e superata. Non a caso le sue esclamazioni di ammirazione dopo una sua ben critica e consapevole descrizione del reale stupiscono per la loro ingenuità e la scarsa fantasia del linguaggio. Il giovane che scrive è un esperto (è Quevedo nei suoi discorsi seri e nelle sue descrizioni), il giovane delle domande e delle esclamazioni è lì per provocare la reazione del vecchio, è lì per far notare il ridicolo del suo essere e della sua lingua.

L'autore non si trova però soltanto nel giovane ma anche nel vecchio, è ora l'uno ora l'altro (4). E' il Quevedo serio nei discorsi sul tempo e la morte, sui peccati, nella satira sull'ipocrisia dei nomi, nella tirata contro gli alguaciles, nella sua visione disingannata della realtà e nell'uso della lingua. Solo alla fine si scopre e rivela l'intenzione del suo scritto: "dar un jabón muy bueno a los que prometi halagos muy sazonados." (p.56). Mentre all'inizio, nella dedica al Duque de Osuna aveva scritto: "Estas burlas, que llevan en la risa disimulado algún miedo provechoso" (p.11). Quevedo mostra infatti nei confronti del lettore una chiara intenzione pedagogica: "Sea por todas las experiencias mi suceso" (p.18) come pedagogico è nelle sue tirate. Gli episodi, i personaggi che presenta sono ricchi di spunti didattici, più importante fra tutti la svolta del giovane sulla via della saggezza, che dovrebbe essere di esempio al lettore. (5)

L'autore della trascrizione invece, non si identifica né con il giovane né con il vecchio, ma è sempre presente tra le righe, a colloquio familiare con il lettore o con commenti personali sulla situazione che descrive:

Be', adesso che l'è venuto
al di qua della corda, ecco
gli sta mordendo i calcagni,
al su' Geroboamo, che si può
veder l'osso, oramai, e lo
annega in un tal mare di pet-
tegolezzi, di maldicenza e di
sùdicio, da non si saper più
che pensare. (p.87)

Pues mirale allí por debajo
de la cuerda royéndole los
zancajos, que ya se le ve el
hueso, abrasándole en chismes
maldiciéndole y engañándole,

o nelle diverse note di cui arricchisce il testo, dove è addirittura presente in prima persona come autore della traduzione. A proposito dei vecchi che ricavano due o tre baiocchi di elemosina al funerale, Gadda commenta in nota:

Cioè che guadagnano qualche soldo prestandosi all'accompagnamento e alla liturgia funerale. Poveracci! L'autore li bistratta con un'acredine non proporzionata alla loro miseria, e alla modestia del lucro. (p.53)

L'autore della versione italiana quindi, non solo ha perso il carattere seneciano e allegorico del maestro nei confronti del lettore, ma non riesce a mantenersi a distanza dallo scritto, sia perché ricorda sempre "io sto traducendo", sia perché ironizza se stesso nel dialogo con il lettore.

(1) Oppure: "Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor" (p.21); "De suerte que todo el hombre es mentira por cualquier parte que le examines, si no es que, ignorante como tú, crea las apariencias." (p.25); "No es mucho, que no sabes otra cosa, y que a no ofrecerse la viuda, te quedabas con toda tu ciencia en el estómago." (p.35).

(2) Alcuni esempi: "e ti dirò schietto che te tu m'hai l'aria d'esser più grullo di un sorbo, ecco qua. Se non era la vedova a darti occasione di sfoggiare la tua scienza, ce l'avresti ancora sullo stomaco, la tua scienza. (...) e tu micco vorresti metterti a piangerle insieme?" (p.59); "Sì, sì, i testimoni, bravo il mio piccioncino! fe' il vecchio, mettendo fuori du' occhi di basilisco." (p.67); "Vien via, citrullone, crediammè" (p.79); "Quel che ti rimane a vedere, il mi' nano, quello ch'arai ancora a sapore" (p.93).

(3) E ancora: "Ah! poveretto te! tutto questo come te tu lo ricanti non è che il di fuori" (p.51); "Ci deve provare un tal gusto, a diventare vedovo, che scommetto e' sta già mulinando il terzo matrimonio" (p.55); "Per prima cosa, però, m'hai voluto riempir le orecchie delle tue citazioni" (p.59).

(4) V. UGALDE, El narrador y los sueños de Quevedo, "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", IV, 2, 1980, p.187-88: "la voz del autor se oye sin ningún empacho, ya en el narrador, ya en los personajes, cada uno de los cuales es una vibración complementaria de la sinfonía total en que se resuelve el pensamiento completo del autor".

(5) UGALDE, *ibid.*, p.190: "Los protagonistas se han convertido en verdaderos símbolos. El proceso de abstracción y alegorización iniciado ya en "El sueño del juicio final" en éste se acentúa y continuará en los posteriores".

IV. IL VIAGGIO DI SAGGEZZA

1. Salas Barbadillo

-la lingua

Se l'inganno è anche il tema della seconda traduzione, esso si realizza nella favola a livello linguistico nel contrasto tra la lingua della narrazione e quella dei discorsi della volpe.

La lingua della narrazione è chiara e vivace, ricca di arguzie e di spunti ironici. Contrariamente a Quevedo, che lavora forzando il materiale linguistico, Barbadillo maneggia questo materiale senza cerebralismi, giocando dal di fuori senza interventi violenti, trovandosi così più vicino a Gadda di Quevedo. (1) Meno cerebrale è anche il testo, ricco di avvenimenti, e che al posto di discettazioni morali o filosofiche, presenta delle bonarie paternali di carattere pratico come "sin advertir que no vivimos para comer sino que comemos para vivir" (p.23). La lingua della favola è molto omogenea e presenta le stesse caratteristiche lungo tutta la narrazione. E' una buona lingua d'uso senza punte eccessivamente colte né eccessivamente popolari. Non degenera nel convenzionale, anzi ne è una critica, e non presenta forme dialettali.

I giochi di parole accompagnano quasi tutti gli episodi, e sono giochi dall'esterno, arguzie, che non scompongono il contenuto come quelli di Quevedo: "que los villanos aunque muchas veces ejercitan sin la mano la lengua, jamás sin la lengua la mano" (p.37)(2).

Le figure retoriche sono poco numerose: la forza di questo scritto sta nella ricchezza dell'aggettivazione e delle costruzioni suffissali. Gli aggettivi hanno spesso una funzione ironica, come nel caso dei "ratones filisteos" o del "gentil hartazgo" (3), ma è soprattutto nella creazione di suffissi, come "manotada gatesca", "escuderos zorristas" o "compañía monaza" che risiede l'originalità della lingua di Barbadillo, caratteristica condivisa da Gadda. (4)

Se i discorsi della volpe, per il loro quasi regolare ripetersi, costituiscono uno dei motivi della favola, essi sono anche il mezzo

principale con cui si realizza l'inganno, perché ipocrita è il loro linguaggio, che contrasta con la lingua della narrazione per la ricchezza di figure retoriche e la ridondanza della frase:

¡Oh canes generosos, que por vuestra virtud grande tiene Júpiter vuestras imágenes resplandecientes en el cielo, donde os hizo aposento en la casa del mismo sol para que resplandecieseis en su competencia y para que estando en el nobilísimo signo del León, se conozca, que si él es el rey de los animales vosotros sois los caballeros de la llave dorada, que le comunicáis siempre haciéndole eterna y agradable existencia! ¡Oh, vosotros, fieles compañeros del hombre y -si es verdad que la caza es imagen de la guerra - la mayor parte de sus victorias y triunfos! (p.12-13) (5)

La mitologia diventa qui di casa (tre discorsi sono infatti rivolti a Giove), e così pure le domande, le ripetizioni, le esclamazioni. I discorsi sono infatti la realizzazione dell'artificio che la volpe consiglia al figlio, sono "lisonja" e quindi sono costruiti con quegli elementi enfatici che caratterizzano la "elocuencia barata" o la "verbosidad molesta" di cui l'autore si lamenta all'inizio. Anche per Salas Barbadillo infatti il linguaggio è veicolo di ipocrisia, e soprattutto il linguaggio dei pseudo-letterati dell'epoca. Questo tema non appare soltanto all'inizio del suo scritto: "pues yo he visto elocuencia tan furiosa, horrible y turbulenta, que más parecia bacanal espíritu que inspiración y aliento del venerable Apolo" (p.3), ma si ripete spesso e si realizza appunto nei discorsi artificiosi della volpe (prima ancora nelle "necedades fúnebres" e negli "injustos hipérboles de la mal presumida ignorancia" e poi anche nelle allusioni contro il falso uso dei nomi, tema anche quevedesco: "Señor Hércules gato, múdease vuestra merced el nombre, porque lo demás es querer darnos una muy gentil gatada! ¡Andábase Hércules ahogando ladrones, como da buen testimonio la muerte de Caco, y siendo vuestra merced el Caco de los gatos se llama Hércules! Ahora, señor, llámese por hacernos merced a todos Caco, que no faltará Hércules que le ahogue." (p.16)), e culmina nella riunione degli accademici dove il tordo è "un mal gramático pedante, hablador importuno y muypreciado de retórico, siendo más verboso que elocuente", e con il discorso dell'aquila "docto magistrado de la retórica", introdotto da una parodica invocazione alle muse da

parte dell'autore: "¡Oh musas fèrtiles, este es el más seguro empleo de vuestra riqueza!". Il discorso dell'aquila è "apariencia", "artificiosa oración", non manca di "doctrina moral" e "preceptos filosóficos" conditi con "prodigiosa elegancia".

Il racconto si svolge altrimenti all'insegna della chiarezza e della semplicità. Niente di contorto appare nella frase, anzi si direbbe che l'autore abbia cercato in tutti i modi di rendere più trasparente possibile il suo pensiero ed il contenuto della favola, che si dipana orizzontalmente come il viaggio delle due volpi. Alcuni esempi di come lavora Barbadillo:

1) la frase si regge su una serie di verbi al passato remoto, chiari e precisi:

Tiràronse el uno al otro muchas estocadas de vino sin que ninguno hiciese reparo; tuvieron envidia los mirones y quisieron entrar a la parte de aquella dulce refriega; pusiéronse en pie, pidieron armas, y empeñando cada uno su copa, bebieron no solamente las bocas sino las barbas y los vestidos; rodó el vino por el suelo y rodaron ellos sobre el vino, y arrojando todos lumbre de los ojos nunca estuvieron más desalumbados. Empezaron a cocarse y a morderse, y hubo de meter el gato las uñas. (p.52);

2) la congiunzione "porque" e la preposizione "por" introducono frasi esplicative: "sin que (...) les sucediese cosa memorable, porque como ya iban enmendados y corregidos, caminaban" (p.61), "pero, por no perder el crédito que él pensaba tenía de inocente y justo, quiso acometer aquella traición sin testigos" (p.19);

3) la verità opposta alle menzogne della volpe viene enunciata chiara e semplice senza aspri contrasti:

a quien les dieron a entender que era su caridad tanta, que por ningún caso los desampararían hasta que estuviesen buenos para proseguir su camino, siendo la verdad que ellos estaban tan hinchados que habían menester muchas horas de quietud y ocio. (p.14);

4) funzione esplicativa hanno anche i numerosi incisi retti da un gerundio: "El zorrazo padre, viendo el natural del hijuelo, no se acomodó a la sentencia de los demás" (p.5), e l'espressione "como aquellos que...": "apenas vieron los gatos a los perros, cuando se valieron de la fuga como aquellos que iban libres de todo impedimento (p.12). (6)

-la narrazione

Anche per quanto riguarda la costruzione del testo, Barbadillo lavora con grande chiarezza. I paragrafi che segnano l'inizio di un nuovo segmento incominciano spesso con un passato remoto secco: "Entraron sin ser sentidos", "Caminaron juntos las horas que restaban"; o con un'aggiunta attualizzante e chiarificatrice: "Estas fueron sus últimas palabras", "Al fin huyeron los dos", "Así caminaron abreviando distancias". L'uso della congiunzione "así" o "tal" o dell'aggettivo determinativo "este" per iniziare nuovi paragrafi è infatti molto frequente, soprattutto dopo i discorsi. E' una conferma e una spiegazione allo stesso tempo: "Así dijo, y volviendo las espaldas", "Así lo dijo y así lo ejecutó, matando más caza", "Tal fin tuvo este animal venenoso", "Este consejo les daba". Anche l'uso di "apenas ... cuando" è un elemento della tecnica narrativa di Barbadillo: "Apenas los perdió de vista, cuando se volvió con su hijuelo". Un'altra componente strutturale è l'ammirazione. Spesso dopo un discorso chiave particolarmente eloquente si inizia il paragrafo seguente con un "Admirados quedaron", dove è da notare l'enfasi della parola "admirados" per l'inversione della sua posizione. Questi sono le microstrutture che, per il loro carattere iterativo, sostengono la costruzione del racconto.

Non è facile però dividere lo scritto in segmenti netti, perché spesso i diversi episodi si accavallano l'uno nell'altro. Manca infatti una ferrea intelaiatura come quella di Quevedo, il testo è sempre in movimento, e le colonne dei diversi segmenti sono i verbi appunto movimentali, gli avverbi di tempo e le congiunzioni "así" e "tal". Le due volpi partono, camminano, avanzano, corrono, fuggono. Ogni tanto si fermano a riposare o ad osservare, ma sono pause che preparano lo slancio per un nuovo balzo in avanti. La favola si svolge insomma linearmente attraverso i giorni per la campagna andalusa, e lineare è anche la sua strutturazione, tanto che quando all'autore sembra di aver digredito ci riporta sui binari con un "Volvámonos a nuestros zorros" o altra espressione analogica. Lo svolgimento del racconto si basa insomma sull'immediatezza e sulla rapidità dell'azione.

Che il testo di Barbadillo sia molto più attualizzato di quello di Quevedo è chiaro. Le due dimensioni spazio e tempo sono vissute in questa favola molto più concretamente: siamo nella provincia di Cordova - la volpe infatti è "córdobesita" - ci sono accenni concreti alla Spagna (7) e allusioni precise a scrittori contemporanei (8). Il tempo ha una funzione strutturale, perché il succedersi dei giorni e delle notti determina lo svolgersi dell'azione.

-rapporto autore/narratore

Se da una parte il racconto è più immerso in una realtà concreta di quanto non lo sia quello di Quevedo, dall'altra ha un più forte carattere di finzione dovuto al rapporto che l'autore intrattiene con il suo testo. Qui ci troviamo di fronte ad un finto narratore che racconta una storia avvenuta in tempi antichi (Esopo), e che è arrivata alle sue mani attraverso altri narratori: "y afirman los más fieles cronistas de esta historia que..." (p.39). La sua presenza è costante: compare ben otto volte in prima persona per dire la sua, cinque delle quali per alludere all'atto del narrare: "Todos leyeron los asuntos que les habían encomendado, que yo no os refiero por no hacer la narración impertinente y prolija, sólo diré que..." (p.47). E per altre quattro volte si rivolge direttamente al lettore usando la prima persona plurale: "Volvámonos, pues, a nuestros caminantes" (p.8). Numerosissimi sono i commenti del tipo:

¡Oh gran maldad, oh gran bajeza de los cobardes que se vengan en los pequeños y humildes de aquella injuria que no pudieron en los valientes y valerosos! (p.26)

o spiegazioni come:

¡Tal es la costumbre de los hipócritas, tal la de los tiranos, que reprenden las culpas de sus vecinos, y con la capa de aquella fingida simulación acometen otras mayores y más insolentes! (p.11)

La sua prospettiva non conosce limiti: dei suoi personaggi sa tutto, tanto quello che fanno che quello che pensano e dicono:

Estaba el zorrillo como admirado y fuera de sí oyendo esta perjudicial plática pareciéndole que el perro debía de ser muy sabio.(p.49)

Nell'informarci che il suo è un racconto di seconda mano, l'autore ci rende consapevoli del suo distacco e della sua onniscienza, in quanto sa già come va a finire la storia. La sua distanza dal racconto è anche sottolineata dallo spacco esistente tra le due epoche: nel racconto il paganesimo, nella realtà del narratore il cristianesimo con le sue frequenti allusioni.

2. Gadda

- la messa in rilievo

Sebbene la prosa di Barbadillo, sia nell'aspetto linguistico che strutturale, dovrebbe accontentare il nostro traduttore più di quella di Quevedo, numerosi sono anche qui i casi di violenza nei confronti dell'originale. Ciò che l'autore ha in comune con il traduttore viene esasperato: l'aggettivazione e la suffissazione arricchite:

nobili minchioni! O voi paesani senza cervello	=	nobles y descuidados vecinos
una masnada di contadinoni	=	gran cuadrilla de gente pardal
rusticoni	=	rústicos
un contadinone gigantesco	=	un labrador rústico
rustici coglionati	=	ignorantes rústicos;

la sintassi ancora più semplificata:

Ma in quel momento sopraggiungevano due vaccari a cavallo, proprio a cercar i due tori. Erano due giovanotti animosi, dirotti al rischio. Avevano ben notizia della ferocia di quel sacripante di cane: la fama delle sue gesta era corsa ovunque, aveva trasvolato marca e comarca. Il terrore dei contadini, con cui si azzuffò la prima volta, lo aveva battezzato per "figlio del diavolo". Con tutto ciò i due ebbero cuore di affrontarlo. (p.155);

Ya a este tiempo venlan dos vaqueros a caballo en busca de aquellos toros, que siendo hombres animosos y arriscados, aunque tenian noticia de la ferocidad de aquel gallardo perro, cuya fama estaba ya muy extendida por aquella comarca, a quien el miedo de los villanos con quienes tuvo la primera refriega le dio por nombre el hijo del diablo, le procuraron cercar, (...);

le poche formule ripetitive eliminate. "Admirado quedó", che per il suo carattere iterativo alla fine di ogni episodio riveste importanza strutturale, viene tradotta da Gadda sempre in modo diverso: "Il volpone vecchio rimase a bocca aperta" (p.173), "Volpone e volpino, ammirati di tutta quella catena d'eventi" (p.157), "Il volpino giovincello non arrivava ancora a capacitarsi degli avvenimenti" (p.165), "Il volpino era lì anche lui a bocca aperta, che pareva incantato e come fuor di sé" (p.183), "Rimasero di sasso, quelli" (p.197); la presenza del traduttore spinta al limite: essa infatti viene caricata di continuo da Gadda con interventi del tipo "ma potete star certi", "voglio dire", "ve lo dico io", "ditemi voi", "sfido io;".

Gadda inoltre calca la mano sulla chiarezza con spiegazioni, ripetizioni, precisazioni, incisi, che rendono il discorso non solo più immediato ma anche più ricco di espressione e più ironico. Un concentrato degli elementi tipici della traduzione gaddiana lo troviamo nelle parole della volpe al figlio dopo l'episodio dei conigli (v.n.9).

L'aggiunta del dettaglio puntualizza l'immagine:

si diedero a correr giù e
su per l'ingresso, facendo
rotolare alcuni bei ciot-
toloni sul pavimento luci-
do, finché riuscirono a
sconquassargli la dormita. (p.169)

corrieron por el patio, y con
el movimiento de algunas pie-
dras le descalabraron el sue-
ño;

E il linguaggio si fa più colloquiale e si articola di più su "moduli reali", come nell'apparizione della luna:

Uscì fuori la luna, una luna
nana, pigmea, tanto che le
stelle si messero subito a
darle la baia: "mentecatta!
frescona!" e altri improp-
ri anche peggio. (p.157)

Salió la luna, tan enana,
tan pigmea, que viendo que
las estrellas la daban vaya
y la decian que era una men-
guada y otros obrobrios de
esta calidad y aun más infimos(...)

L'ironia nasce spesso dalla sproporzione tra la cosa raccontata e lo stile in cui si racconta:

Queste, sotto lo stimolo della
natura, si vedevano oramai
nella necessità di lasciar
allentare il ventre: ma non
si peritavano a mollare in
presenza de' compagni, non

los zorros, (...) ayudados de
la naturaleza, se hallaban con
necesidad de aflojar los vien-
tres y no se atrevían a hacerlo
en presencia de sus compañeros

volendo rafforzare il sospetto d'una cosa già di per se stessa evidente: era giocoforza, infatti, che dalla quantità dell'evacuato si avesse a giudicare circa l'eccesso dell'intròito. Andaron dunque in cerca d'un sitarello un po' fuori di mano, celato agli sguardi del prossimo e lì si scaricarono d'una forte aliquota del peso che li zavorrava. (p.121-123)

por excusar la sospecha evidente, pues era fuerza que de la cantidad de la evacuación se juzgase el exceso de la comida. Buscaron, pues, un lugar escondido, y habiéndose descargado de mucha parte de aquel peso que los molestaba, (...)

Come dice Contini (10), sono i "ricorsi tecnici" (evacuato, intròito, aliquota) che qui offrono la poesia.

Mentre la tecnica espansiva già notata nella traduzione di Quedo esaspera la molteplicità degli aspetti del reale e apre le porte al dubbio:

si trovò a pochi passi da un cane, ma talmente enorme, smisurato anzi, da pensare che si trattasse di sogno o di fantàsima, o di un miraggio, o di un inganno dei sensi. (p.145) (11)

se halló muy cerca de un perro, tan grande y desproporcionado, que le pareció que era ilusión de su vista y que se engañaba.

-il traduttore proteico

Nel Viaggio di Saggezza Gadda è in tutti i suoi personaggi, fa suo il loro pensiero e lo esteriorizza combinando per la prima volta nelle traduzioni l'espressione diretta nel discorso indiretto. L'esempio forse più significativo:

Costui lo richiese del suo parere, circa un bel progetto, che gli era balenato lì per lì: dal momento, disse, che quelle scimmie commedianti, o commedianti inscimmiiati, avevano il cervello zuppo nello spiroppone della sbornia... se loro si fossero messi un po' po' a rovistargli le tasche? non gli pareva un'idea?... e di-

éste le consultó que, pues aquellos monos cómicos o cómicos amonades tenían arropado el juicio con el arrope del vino, que sería bien ron-darles las faltriqueras y qui-

sarmarli dell'arme della parpagliola, ch'era, in tutto il mondo, la più rispettata delle armi? (p.189)

tarles las armas de cualquier moneda, armas tan respetadas en todo el mundo, (...)

Qui appunto il discorso dell'oste esteriorizzato (gli era balenato lì per lì) soprattutto nell'interrogazione diretta che mantiene però la forma indiretta (se "loro" si fossero messi e non se "noi" ci mettessimo) viene estratto dal contesto e personalizzato rispetto al resto della narrazione. Non si tratta soltanto di una messa in rilievo, ma anche di una scomposizione del punto di vista del narratore, che non ha una angolatura visiva fissa ma si sposta immedesimandosi ora nell'uno ora nell'altro dei personaggi:

Con raffinata astuzia andavano lamentando d'essere per cadere in deliquio dalla fame: da tanto tempo non avevano assaggiato cibo! E che non potevano più reggersi, e che il freddo gli era entrato nel ventre. (p.117)

y decían con malvada astucia que desmayados por haber tanto tiempo que no habían comido, se iban cayendo de hambre sin poderse tener en pie, y añadian (...) que (...) se les había entrado el frío, (...)

Alla presenza lineare dell'autore si aggiunge ora una presenza prospettica pluridimensionale che riflette appunto la molteplicità degli interventi, le diverse messe a fuoco secondo i diversi punti di vista. Gadda ottiene questi effetti a volte soltanto con un'esclamazione:

ma il volpaccio astuto rigirò il muso all'indietro e vistili a che distanza erano, poveri minchioni! e sentendosi (...) (p.139)

el zorrazo socarrón, se detuvo, y mirando a la parte donde ellos estaban, pareciéndole (...)

a volte con un'espressione attualizzante:

perché inseguiti dai cagnazzi di un certo cacciatore del diavolo (...) (p.109)

porque los perros de un cazador que estaba en un monte (...)

Ed ora lo troviamo nell'oste, ora nella volpe, ora nei gatti, ora nei mastini che perseguitano D. Florisello, ora in D. Florisello stesso. In questo gioco barocco il traduttore non è uno, ma come Proteo, ha diverse facce.

(1) CONTINI, Varianti..., cit., p.306: "Barbadillo, per contro, piú inventivo, piú narrativo e fantastico, si offre meglio, di Gadda, al riposo."

(2) Un paio di esempi in piú: "pero que como traía boca de fuego no se quería poner a palabras con quien las tiene tan calientes que mata con ellas" (p.16); "y al mono le enfrió tanto las gracias, que tiritaba de frío" (p.46); "que si yo y los míos somos quitapelillos, tú y los tuyos sois quitabolsones" (p.46).

(3) Altri esempi: "gentil tunda", "los socarrones zorrazos", "emperradas lamentaciones", "el dentado caballero", "engatada traición". Nella maggior parte sono in coppia: "mentira cristalina y transparente", "dos gatazos corpulentos y hermosos", "espantables y fieros bramidos", "una visión triste y lamentable"; o sotto forma di paragone: "tan noble y descuidada compañía", "una tan valiente como bien pintada culebra", "estas razones, tan bien pensadas, cuanto traidoras y alevés".

(4) Si legge inoltre: "bofetada gatuna", "gatazos pesquisidores", "zorrieras artificiosas", "zorrazo socarrón", "sabiduría zorrera", "el perrazo descomunal", "ratoncillos acechadores", "infante zorriño", "el zorriño bachiller", "un airecillo socarrón".

(5) Un altro esempio: "Oh Júpiter, desembraza tus rayos contra estos ímpios, contra estos infieles, que trataban de romper en mi daño y en tu ofensa la sagrada fe del juramento! Mas ¡qué digo? ¡qué pido? ¡qué importuno, pues tú no castigas con tan valientes armas sujetos tan viles? Los rayos son una noble temeridad y un instrumento terrible y lucido para degollar con él las cabezas presuntuosas de las soberbias torres y de los muros altivos; castiga a éstos como quien ellos son, manda tocar al arma a las langostas, y juntando de ellas un copioso ejército, cúbense en sus panes y sembrados; cúbrelas de ratones y arañas y mueran a viles manos los que tienen costumbre viles." (p.24)

(6) Altri esempi:

Leyéronse varios asuntos, y entre ellos, el mono, sirviéndose de una musa juglar y bufona, entretuvo al auditorio; leyó una sátira contra los sastres, con tantas acciones, visajes y meneos, que ya parecía que cortaba, ya que cosía. Afrentóse el gato, porque dijo que tenía debajo de su protección a los oficiales de la aguja y el dedal; llamóle chocarrero, truhán y quitapelillos; el mono, sin recibir alteración en su ánimo, con semblante igual, le rechazó la pelota, y le dijo: (p.46)

Le llevaron arrastrando hasta la caballeriza, tanto porque había bien con que partir con sus compañeros los zorros, como para asegurar el riesgo a que se ponían si se entregaban en la presa en la misma parte donde se había cometido el delito. (p.9)

jurándole por el rayo de Júpiter que aquella casa quedaba limpia de ladrones, siendo su juramento falso, porque para ser así como ellos afirmaban, no había de quedar él en ella.

(p.47)

entraron en consulta para tratar qué había de hacer de unos zorros tan maliciosos y astutos, y siéndolo ellos más, decretaron (p.23)

Don Florisel, como aquel que estaba cansado de la batalla precedente, se entregó (p.34).

(7) Come "que España se gobernaba con otras", "Nada produce tanto España como leones".

(8) ..."aquel planeta del rastro mostrò sus cuernos, que salió - como algunos autores de libros quieren a los lectores - cándido y pio" (p.16). Allusione ovvia a Quevedo (v. introduzione al Mundo). L'episodio di D. Florisel poi altro non è che una parodia di D. Chisciotte.

(9) Cfr. le due versioni:

Stanco sarai, scemetto: te lo credo bene: eppure con questa stanchezza, vai là, ti sei comprato il riposo e le polpette. Ti parrà forse inutile di aver corso tanto, ma la tua breve esperienza non può ancora penetrare il congegno della mia stagionata accortezza. Uno stratagemma estroso, se anche un po' costoso... e vedi: vanno così sfiancati i villani, che per risterarsi un po' poco si daran subito al vino, e al sonno che gli tien dietro. E allora capisci bene cosa ne risulta. Risulta che noi rimaniamo i padroni assoluti di questo popolo di conigli. Vieni, vieni, caro: vieni senza paura, figliol mio, a goderti le spoglie conquistate di buona guerra. Non perdiamo tempo. Più tardi ci sarebbe a temere d'esser colti sul fatto, da quelli che son rimasti in paese a discutere sul serpente, e non hanno sciupato forze a rincorrerci. Adesso no. Adesso son tutti là intorno al serpentone, a bocca aperta, a stupire d'una biscia così lunga e spaventosa, e de' suoi colori terribili: e molti si accaniscono a discutere le stangate, e ognuno si vanta di essere stato lui il primo

Cansado estarás, simplecillo, pero con este cansancio has comprado el ocio y la comida. Pareceráte inútil el haber corrido tanto, mas tu breve experiencia no se extiende al conocimiento de mi larga industria. Con aquel ardid ingenioso, aunque caro, van los rústicos tan rendidos, que, para restaurarse, se entregarán luego al vino y al sueño, y nosotros quedaremos dueños absolutos de esta población de conejos;

entra, entra, y sin miedo, a gozar de los despojos adquiridos en buena guerra; mas porque nos podemos recelar que venga alguno de los que en el pueblo se quedaron, ahora que están todos juntos admirándose de ver la espantosa culebra, y muchos con jactancia porfían sobre quien fué el que le dió primero

a colpirla: e ne nascono, è certo, scommesse e minacce: quale miglior occasione, di', per riempirci la trippa? Non esageriamo, beninteso: per non ricadere nel pericolo dell'altra volta, che non si poteva più muovere un passo, dal gran mangiare che s'aveva in corpo. Ora, dàì retta, appena ingollato il bastévole ce la svignamo: e appartàndoci dal cammino di tutti cercheremo un bel posticino al fresco, e ben nascosto, dove il sonno ci raggiunga più saporoso e più sicuro. (p.141-143)

(10) CONTINI, Varianti..., cit., p.306.

(11) A proposito della tecnica espansiva, vale la pena esaminare da vicino il seguente passo:

Erano già stracchi morti, stavano anzi, delusi, avviliti, per ritornare alle lor greppie, quando scorsero, in uno stambugio adibito a dispensa, alcuni uncini, e ben provveduti di lardo e di coppa, diobono!, ma così appesi al cielo da disanimare - senz'altro - gente men valida e meno sicura delle proprie forze. (p.111)

y sobre esto hay apuestas y voces, ahora es ocasión de que nosotros comamos lo suficiente porque no repitamos el peligro del pasado hartazgo, y luego nos saldremos del soto, y apartándonos del camino común buscaremos un sitio ameno y escondido, donde el sueño sea más sabroso y seguro.

después de haberse cansado vieron en un aposento unos garabatos bien proveídos de tocino, pero en tantos grados de altura que pusieran desconfianza a otros menos corpulentos y animosos.

"Después de haberse cansado" diventa "Erano già stracchi morti", stavano, anzi, delusi, avviliti, per ritornare alle lor greppie,"; "aposento" diventa "stambugio adibito a dispensa" e "bien proveídos de tocino" è nella versione italiana "e ben provveduti di lardo e di coppa, diobono!";.

V. LA VERITÀ SOSPETTA

La traduzione da Ruiz de Alarcón è la meno infedele all'originale: infatti è una commedia, mancano la narrazione e le descrizioni, e l'unica possibilità di gioco, per il traduttore, è all'interno del dialogo. Il contrasto tra apparenza e verità non si attua, come nelle altre due, sul piano strettamente linguistico: la commedia è scritta per essere rappresentata, il lettore diventa spettatore, al linguaggio si aggiunge l'immagine, ed è appunto con le risorse della scena (scambi di persone e di voci, veli sul viso, intrighi di cui lo spettatore viene messo a parte sia con spiegazioni che con cenni), che si realizza soprattutto il tema della menzogna. Poco resta da fare quindi al traduttore, che deve per forza stare alle regole del gioco teatrale.

Ne La verità sospetta infatti non compare nessun modulo traduttivo nuovo, né sono numerosi quelli già noti: Gadda ha dovuto mantenersi relativamente fedele all'originale. Rari sono i cambiamenti di registro linguistico, così rari (1) che a stento si notano e certamente non bastano per definire come policroma la lingua del testo, che si snoda omogenea dall'inizio alla fine.

Non mancano le parole con una più ricca carica semantica, ottenuta ancora, si sa, con una maggiore espressività del suffisso (2), ed in questo ambito rimane confermata l'antipatia di Gadda per il verbo dire o rispondere che traduce con "gorgheggiare", "cantare", "sentenziare", "aprire bocca", ecc.

Sembra però che Gadda di proposito non voglia indulgere ad acrobatiche dimostrazioni, se così rare sono le metafore aggiunte e rarissime le spiegazioni. Con tutto ciò non può fare a meno di dilatare il tradotto, e di far diventare tre o quattro ciò che nell'originale era uno, diluendo il contesto sì in un maggior numero di dettagli, ma anche aprendolo a più possibilità, come nel discorso del padre di D. Garsia al precettore:

Appunto per ciò, caro professore, vorrei mi diceste senz'ambagi, senz'ombra di piaggeria o di lusinga, dato che

quiero, señor Licenciado, que me diga claramente sin lisonja, lo que siente

voi lo avete allevato, che cosa pensate di lui, del suo modo di essere e di comportarsi, della sua indole; se ha inclinazioni, qualche inclinazione non del tutto encomiabile, delle abitudini che si debbano correggere. (3) (p.221)

(supuesto que le ha criado de su modo y condición, de su trato y exercicio, y a qué género de vicio muestra más inclinación.

Ma il fenomeno più appariscente è il processo attualizzante che acquista già una particolare immediatezza per la circostanza stilistica del travaso in prosa dei versi de La verità sospetta. Il dialogo della commedia non si riduce ad una parafrasi delle ottave di Ruiz de Alarcón, ma si arricchisce anche del brio e della spontaneità della lingua parlata; il che si avverte fin dalle prime righe, nell'incontro tra il nobile Don Garsia reduce dall'università di Salamanca e Don Beltramo suo padre:

D.B. Bene arrivato, figliol mio.	Con bien vengas, hijo mío.
D.G. Datemi la mano, signore.	Dame la mano, señor.
D.B. Come stai?	¿Cómo vives?
D.G. Un'estate terribile.	El calor
C'era da impazzire per la strada. Ma la speranza di presto rivedervi mi ha pur dato le ali.	del ardiente y seco estio me ha afligido de tal suerte, que no pudiera llevarlo, señor, a no mitigallo con la esperanza de verte.
D.B. Bene. Qui potrai riposarti; e Iddio ti benedica. Ma che pezzo di uomo ti sei fatto!	Entra, pues, a descansar. Dios te guarde. ¡Qué hombre vienes!

(p.215-217)

Il tono colloquiale, reso poi più esplicito dalle numerose interiezioni (ecco, be', ma sì, che!, guarda) permane però durante tutta la commedia e non corrisponde certamente alle intenzioni dei versi di Ruiz de Alarcón, che riflettono la lingua piuttosto cerimoniosa della nobiltà madrilenà. Ad un esempio macroscopico:

All'anima di chi l'ha inventato, codesto pizzo d'Olanda. Con un tale collo a buchi d'ape, anche il ceffo del diavolo diventerebbe piacevole. (p.229)	¡Bien huviesse el inventor deste olandesco follaje! ¿Con un cuello apanalado qué fealdad no se enmendó?
--	---

se ne aggiungono molti altri (4), che confermano nel nostro traduttore l'intenzione di dissacrare il linguaggio, che è insieme dissacrazione dell'ambiente in cui si usa e della commedia stessa.

Ed è appunto nell'ambito dell'attualizzazione che l'ironia di Gadda si cristallizza insieme al binomio verità/apparenza: il contrasto in seno ai personaggi tra i pizzi d'Olanda, i colletti alla vallona, i titoli pomposi, le gioie e i duelli, simboli tutti di un mondo di cerimonie e formalità, nel culto dell'ostentazione e dell'onore - e la lingua di tre secoli più tardi, senza complimenti né ambagi ma anzi con espressioni senz'altro quotidianamente in bocca a chiunque, esplicita senza bisogno di divagazioni il tema dell'essere e del parere.

(1) Un esempio:

Mi sovviene d'una dama che
s'era presa d'amore per un
tale, perché l'aveva visto
col collo alla fiamminga.
Ma per una sol volta che lo
vide senza, la cotta le sbol-
li tutt'a un tratto. Certi
crostoni sotto le orecchie,
giù giù lungo la pelle viz-
za del collo dicevano scro-
fole e peste. (p.229)

Yo sé una dama a quien dió
cierto amigo gran cuydado
mientras con cuello le veía;
y una vez que llegó a verle
sin él, la obligó a perderle
cuanta afición le tenía
porque ciertos costurones
en la garganta cetrina
publicaban la ruyna
de passados lamparones.

(2) Qualche esempio:

Be', nel tempo che piativo a
Palazzo per un impieguccio,
ho avuto modo di ascoltare
qualche lezione d'astrolo-
gia. (p.235)

Ohí,
el tiempo que pretendía
en Palacio Astrología.

Così ha sentenziato il coc-
chiere. (p.247)

Esto respondió el cochero.

di espugnare la tua ingrata
con qualche regaluccio:
(p.349).

que conquistaras tu ingrata
con dádivas,

(3) "Tutti i suoi atti, tutti i suoi gesti" è la traduzione di
"todas las acciones"; "miente" è diventato "e mentono e truffano
e si giocano a pari e dispari".

(4) "Crepo di gelosia", "ha una voglia matta di", "bugiarda che
non sei altro", "questo è il mio parere. Fai poi come credi...",
"sarei un bell'imbecille davvero, se credessi", "t'ha colto in
castagna quattro o cinque volte", "che cosa sta combinando lo sa
il diavolo".

VI. CONCLUSIONE: il messaggio dissacrante

Nell'ottica della critica testuale un testo, per la sua funzione informativa, è un segno dalla struttura analoga alla parola, in cui si distinguono, come in quella, un significante e un significato. In questo lavoro abbiamo analizzato il rapporto verticale intercorrente tra queste due strutture e quello intercorrente tra i vari elementi orizzontali del discorso, sia dei testi spagnoli che delle traduzioni gaddiane e abbiamo verificato con il confronto diretto delle due versioni come non solo la forma del contenuto, cioè l'organizzazione dinamica tra personaggi trama e autore, dia al contenuto nuova significazione, ma in ugual misura la forma dell'espressione o fenomeni transfrastratici che costituiscono la legge costruttiva del testo. E cioè come anche un diverso significante alteri l'intera significazione del testo, perché in un'opera letteraria a ogni struttura tematica corrisponde una specifica forma dell'espressione.

Abbiamo soprattutto rivolto la nostra attenzione alla prima traduzione, il sueño di Quevedo, perché meglio si prestava al ruolo di cavia stilistica e perché più ricco di "spie servizievoli" pronte a consegnarci termini di paragone con le strutture gaddiane. Poco di nuovo ha aggiunto alle nostre conclusioni l'analisi degli altri due testi.

Siccome un'intelaiatura coerente del testo può trapelare attraverso microstrutture locali, e l'analisi di queste può provare come ciò che sembra incoerente trova la sua coerenza nei collegamenti transfrastratici, ci siamo indirizzati alla ricerca e all'analisi delle microstrutture per risalire alla struttura transfrastratica del testo e al confronto con l'operare di Gadda agli stessi livelli.

Nel testo di Quevedo, all'opposizione contenutistica tra essere e parere, tra verità e menzogna, corrisponde una struttura oppositiva anche a livello di forma del contenuto: il giovane e il vecchio, il loro dialogo, l'evoluzione del giovane dall'ignoranza alla verità. L'antitesi si esplicita a livello formale sia nella struttura pro-

fonda che nelle microstrutture, che hanno quasi sempre un carattere operativo binario. Pensiamo non solo ai parallelismi sintattici con opposizione semantica, alle coppie di avverbi di luogo o di congiunzioni avversative o all'accostamento continuo dei verbi ser e parecer, ma anche alle metafore, ai paragoni, agli zeugmi, ai giochi di parole, in cui si scompone l'oggetto in due.

Abbiamo analizzato sistematicamente le strutture sintattiche sia a livello frastico che transfrastico, e abbiamo notato quanto queste siano complicate nel rapporto discorsivo (1), mentre l'architettura del testo si sostiene su pochi e semplici collegamenti sintattici. La struttura binaria del testo di Quevedo si realizza a tutti i livelli, e soprattutto nel rapporto oppositivo tra sintassi delle singole frasi e la macrosintassi testuale. Al contrasto tematico corrisponde quindi un contrasto sintattico. La sintassi è divenuta "significante o forma di relazione totale, specifica dell'opera, il cui significato coincide col complesso di relazioni che lo scrittore ha istituito a livello tematico-simbolico." (2) Queste bipartizioni permettono una netta interpretazione del contenuto del sogno di Quevedo: al bene si oppone il male, all'essere il parere, alla verità la menzogna, con chiarezza e senza esitazioni.

Se per un vero scrittore l'esperienza traduttiva è sempre stata esercitazione stilistica, per Gadda che ha varcato i limiti convenuti da una certa norma, rappresenta inoltre la riconferma dei modi della sua scrittura e svela le radici stesse del suo raccontare.

Gadda ha accettato il contenuto del testo di Quevedo, anzi per questo lo ha scelto, e ne ha rispettato apparentemente anche la forma: stessa trama, stessi personaggi, stessa sequenza. Si è però allontanato dall'originale soprattutto nell'ambito del significante. Da un'analisi dettagliata delle microstrutture e un confronto diretto con quelle di Quevedo è apparso subito chiaro il suo approccio dissacrante che si concreta nel rifiuto verso ogni tipo di costruzione operativa, a tutti i livelli. Gadda dice no alle microstrutture binarie e dice no all'opposizione sintattica profonda: infatti la sintassi della sua frase è chiara e scorrevole, mentre a livello superiore non si mantiene nella solida impalcatura di Quevedo, troppo

ripetitiva e monotona. Gadda non accetta strutture e traduce scompigliando il principio d'ordine dello scrittore spagnolo. Nel suo "diavolio" elabora un nuovo significante che non ha nulla in comune con quello dell'originale.

Come si è già osservato, Gadda attua il contrasto tematico all'interno della lingua, puntando sull'attualizzazione del testo che traduce e sulle varie tecniche della messa in rilievo, cioè sul piano dell'espressione. Duplice è stato il processo traduttivo da lui attuato: se ha puntualizzato la realtà visiva spingendo il dettaglio fino al parossismo e al grottesco e sopprimendo il carattere allegorico e astratto dell'originale, ha però dissolto per amplificazione la materia del discorso e ha diluito le conclusioni nella vaghezza.

Così pure per quanto riguarda il contrasto a livello di unità transfrastica si può concludere che esso viene attuato nella polisemia linguistica, cioè nel contrasto costante ma non organizzato tra i diversi registri linguistici. Mancando però la netta opposizione tra due diverse unità, manca anche l'opposizione tematica: per Gadda non c'è distacco netto tra l'essere e il parere, tra la verità e la menzogna. La sicurezza di Quevedo nel distinguere il bene dal male si è persa nella traduzione italiana, dove protagoniste sono l'ambiguità e la dispersione. Logica conseguenza del suo sfuggibile modo di tradurre i contrasti e quindi del mancato trionfo del bene è la non-evoluzione sia del rapporto tra il giovane e il vecchio che del giovane sulla strada della verità: nessun progresso, nessuno sviluppo.

Se la soggettività dell'autore è un elemento contenutistico che interagisce nella forma del contenuto, non si può fare a meno di osservare (anche tralasciando le implicazioni del diverso contesto), come Gadda intrattenga un rapporto con il suo testo ben diverso da quello di Quevedo con il suo. L'espressionismo infatti presuppone un'attuazione dall'interno dell'ambito linguistico, lo scrittore è gestore d'azione e non c'è distacco tra lui e i suoi strumenti: Gadda infatti non riesce a mantenere una certa distanza neanche quando scrive un testo non suo. Così facendo però lo

scrittore racconta la sua soggettività: e nega appunto l'esistenza di un mondo esteriore valido, non essendoci oggetto senza un soggetto che lo percepisca. Se per i secentisti, come per Gadda, la lingua è strumento conoscitivo, e scopo della loro scrittura è appunto conoscere, per Gadda lo scopo è distruggere: egli non contempla ma morde, ingoia, sputa, le parole-cose. I tre autori spagnoli invece conoscono la verità e vogliono insegnarla dall'esterno. Gadda nella coscienza del male ci vive da soggetto e non distingue tra sé e il suo strumento e fra questo e l'oggetto della sua ricerca. E' per questo che la sua narrazione non presenta sviluppi né conclusioni, né si adegua a rigidità formali. L'autore-sarto pur lavorando con lo stesso tessuto-contenuto di Quevedo, con la sua presenza ingombrante ha regalato al testo una nuova veste-significante. La nuova veste ha trasfigurato il tessuto: la spregiudicatezza del traduttore ha varcato i limiti configurativi e ha deformato denotativamente il senso interiore dell'opera di Quevedo.

E come dissacrante è stato l'atteggiamento di Gadda nei confronti delle costruzioni quevedesche, altrettanto dissacrante è il suo messaggio finale: Gadda ha realizzato così nel solo ambito formale ciò che nei suoi romanzi avviene anche a livello tematico: la realtà è ambigua, non si può distinguere con una linea netta la verità dalla menzogna, la verità sfugge sempre nella "grinta buggerona della falsità". (3)

- (1) C. SEGRE, Semiotica filologica, Torino, Einaudi, 1979, p.39:
 "Chiamerò rapporto segnico quello intercorrente fra significante
 e significato: S.te. Chiamerò rapporto discorsivo quello inter-
 corrente fra S.to i segni (monemi) costituenti il discorso:
 segno + segno + segno + n segni. Lo studio del segno letterario
 è lo studio dei rapporti tra questi due rapporti: studio della
 significazione."
- (2) M. CORTI, Principi della comunicazione letteraria, Milano,
 Bompiani, 1976, p.141.
- (3) Cognizione, p.146.

BIBLIOGRAFIA

I. I testi

C.E. GADDA, La verità sospetta - Tre racconti di Carlo Emilio Gadda, a cura di M. Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani (Nuova Corona), 1977.

F. QUEVEDO Y VILLEGAS, El mundo por de dentro, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1960.

A. SALAS BARBADILLO, La peregrinación sabia, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1958.

J. RUIZ ALARCÓN, La verdad sospechosa, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1961.

Altre opere di questi autori citate nel testo:

C.E. GADDA, L'Adalgisa, Torino, Einaudi, 1972².

C.E. GADDA, La cognizione del dolore, Torino, Einaudi, 1970².

C.E. GADDA, Meditazione Milanese, Torino, Einaudi, 1974.

C.E. GADDA, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, Milano, Garzanti, 19627.

C.E. GADDA, I viaggi la morte, Milano, Garzanti, 1958(1977).

F. QUEVEDO Y VILLEGAS, Historia de la vida del Buscón, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1973.

A. SALAS BARBADILLO, Obras de Alonso J. de Salas Barbadillo, a cura di E. COTARELO Y MORI, Madrid, Revista de Archivos, 1907.

Della vastissima bibliografia dei seguenti soggetti, diamo soltanto i titoli che hanno un rapporto diretto con il presente lavoro:

II. C.E. Gadda

AA.VV., L'alternativa letteraria del '900: Gadda, Roma, Savelli, 1975.

S. ANTONIELLI, Bravura e storicità di Gadda, "Belfagor", 11, 1956.

G. BARBERI SQUAROTTI, Gadda: l'irrisione, il dolore in Poesia e narrativa del secondo Novecento, Milano, Mursia, 1971.

P. CITATI, Il male invisibile, "Menabò", 6, 1962.

G. CONTINI, Note private sul Castello di Udine, in Esercizi di Lettura, Firenze, Parenti, 1939.

... Gadda, Carlo Emilio Gadda traduttore e scrittore in Varianti e altra linguistica, Torino, Einaudi, 1970.

I. DELLA PERA, Il mondo stilistico e compositivo di Carlo Emilio Gadda, "Forum Italicum", 9, 2-3, 1975.

G. DE ROBERTIS, Carlo E. Gadda in Altro Novecento, Firenze, Le Monnier, 1962.

G. DEVOTO, Dal Castello di Udine in Studi di Stilistica, Firenze, Le Monnier, 1950.

R.S. DOMBROSKI, Moral commitment and invention in Gadda's poetics, "Rivista Letterature Moderne", 25, 3, 1972.

E. FALQUI, Carlo Emilio Gadda in Novecento Letterario Italiano, 1970
Firenze, Vallecchi, 1970.

M. GERSBACH, Carlo Emilio Gadda, Wirklichkeit und Verzerrung, Zürich, Keller, 1969.

A. GUGLIELMI, Alienazione barocca di uno scrittore del '900, "Il Verri", 2, 1958

G. GUGLIELMI, Lingua e metalinguaggio di Gadda in Letteratura come sistema e come funzione, Torino, Einaudi, 1967.

G. MANGANELLI, Gadda: tradurre è far la guerra, "Corriere della Sera", 13 novembre 1977.

G. NAVA, C.E. Gadda lettore di Manzoni, "Belfagor", 20, 1965.

A. PORTA, Baroccaggine del mondo, "Il Giorno", 13 novembre 1977.

F. PRATTICO e P. BUDILLON, Intervista sulla lingua italiana di Carlo Emilio Gadda, "Cahiers d'Études Romanes", 3, 1977.

G.C. ROSCIONI, La disarmonia prestabilita, Torino, Einaudi, 1969.

A. SERONI, Gadda, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

A. SERONI, Quer pasticciaccio brutto in Esperimenti critici sul Novecento letterario, Milano, Mursia, 1967.

III. Gli autori spagnoli

AA.VV., Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter, Frankfurt am Main, Klostermann, 1973.

E. ALARCOS GARCIA, Quevedo y la parodia idiomática, "Archivum", 5, 1955.

M.C. ANDRADE, La vida de Salas Barbadillo y las investigaciones sobre su obra in El subtil cordovés Pedro de Urdemalas y El gallardo Escaramón di A.J. SALAS BARBADILLO, Asheville, University of New Carolina, 1974.

L.M. DI LILLO, Moral purpose in Ruiz de Alarcón's "La verdad sospechosa", "Hispania", 56, 1973.

M. DURÁN, Rasgos "modernos" del estilo de Quevedo, "Hispania", 1, 1954.

R.L. FIORE, The interaction of motives and mores in "La verdad sospechosa", "Hispanófila", 61, 1977.

G.G. LAGRONE, Quevedo and Salas Barbadillo, "Hispanic Review", X, 1942.

R. LIDA, Estilística: un estudio sobre Quevedo, "Sur", 1, 1931.

A. MARTINENGO, Quevedo e il simbolo alchimistico, Padova, Liviana, 1973.

F.W. MUELLER, Allegorie und Realismus in den Sueños von Quevedo, "Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen", 202, 1965/66.

I. NOLTING-HAUFF, Vision, Satire und Pointe in Quevedos Sueños, München, Wilhelm Fink, 1968.

- E.B. PLACE, Salas Barbadillo Satirist, "The Romanic Review", 3, 1926.
- R.M. PRICE, Quevedo's satire on the use of words in the Sueños, "Modern Language Notes", 79, 1964.
- C. SAMINÀ, Problemi e aspetti della personalità di Alarcón, "Studi di letteratura spagnola", 1, 1953.
- L. SPITZER, Zur Kunst Quevedos in seinem Buscón in Romanische Stil- und Literaturstudien, Marburg a. Lahn, Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1931.
- S. STAVES, Liars and lying in Alarcón, Corneille and Steele, "Revue de Littérature comparée", 1, 1972.
- V. UGALDE, El narrador y los Sueños de Quevedo, "Revista Canadiense de Estudios Hispánicos", 4, 1980.
- F. VERES D'OCÓN, Notas sobre la argumentación descriptiva en Quevedo, "Saitabi", 7, 1949.

IV. Il barocco

- L. ANCESCHI, Barocco e 900, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1957.
- B. GRACIÁN, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1967.
- H. HATZFELD, Estudios sobre el barroco, Madrid, Gredos, 1966.
- R. LAPESA, El español del Siglo de Oro. La literatura barroca in Historia de la lengua española, Madrid, Espelinar, 1966.
- J.A. MARAVALL, La cultura del barroco, Barcelona, Ariel, 1975.
- E. RAIMONDI, Aspetti del grottesco barocco: dal Tasso al Fregni, "Convivium", 5, 1958.
- E. RAIMONDI, Ingegno e metafora nella poesia del Tasso, "Il Verri", 2, 1958.
- M.A. RIGONI, Tesauro in Dizionario Critico della Letteratura Italiana, Torino, UTET, 1973.
- J. RICHET, La littérature de l'âge baroque en France - L'art et le Paon, Paris, Corti, 1954.
- L. SPITZER, El barroco español in Romanische Literaturstudien, Tübingen, Niemeyer, 1959.
- E. TESAURO, Il cannocchiale aristotelico, a cura di A.BUCK, Bad Homburg/Berlin/Zürich, Gehler, 1968.
- V. Critica, linguistica e retorica
- R. BARTHES, Critique et vérité, Paris, du Seuil, 1966.
- M. CORTI, I generi letterari in prospettiva semiologica, "Strumenti Critici", 17, 1972.
- M. CORTI, Principi della comunicazione letteraria, Milano, Bompiani, 1976.
- M. CORTI, Il viaggio testuale, Torino, Einaudi, 1978.

- E. COSERIU, Teoria del linguaggio e linguistica generale, Bari, Laterza, 1971.
- W. DRESSLER, Introduzione alla linguistica del testo, Roma, Officina, 1974.
- B. GARAVELLI MORTARA, Aspetti e problemi della linguistica testuale, Torino, Giappichelli, 1974.
- C.T. GOSSSEN, Studien zur syntaktischen und stilistischen Hervorhebung im modernen Italienisch, Berlin, Akademie Verlag, 1954.
- H. LAUSBERG, Elementi di retorica, Bologna, Il Mulino, 1969.
- G.C. LEPSCHY, La linguistique structurale, Paris, Payot, 1968.
- G. LUEDI, Die Metapher als Funktion der Aktualisierung, Bern, Francke, 1973.
- M.L. MUELLER-HAUSER, La mise en relief d'une idée en français moderne, Genève, Droz, 1943.
- E. RAIMONDI, Tecniche della critica letteraria, Torino, Einaudi, 1967.
- J. RYCHNER, Analyse d'une unité transphrastique in Beiträge zur Textlinguistik, München, Wilhelm Fink, 1971.
- F. SAUSSURE, Corso di lingua generale, Bari, de Mauro, 1968.
- C. SEGRE, I segni e la critica, Torino, Einaudi, 1969.
- C. SEGRE, Semiotica filologica, Torino, Einaudi, 1979.
- L. SPITZER, Lingüística e historia literaria, Madrid, Gredos, 1968.
- T.A. VAN DIJK, Some aspects of text grammars. A study in theoretical linguistics and poetics, The Hague/Paris, Mouton, 1972.

VI. Storia e letteratura spagnola

- J.L. ALBORG, Historia de la literatura española, Madrid, Gredos, 1966.
- A. CASTRO, La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1971⁴.
- A. DEL RIO, Historia de la literatura española, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- M. GARCIA ARENAL, Los Moriscos, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- G. MANCINI, Storia della letteratura spagnola, Milano, Feltrinelli, 1967.
- L. PFANDL, Historia de la Literatura Nacional Española en el Siglo de Oro, Madrid, Gili, 1933.
- A.V. VALBUENA PRAT, Historia de la literatura española, Barcelona, Gili, 1964.
- J. VICENS VIVES, An economic history of Spain, Princeton, Princeton University, 1969.
- J. VICENS VIVES, Historia de España y de América, Barcelona, Vicens Vives, 1974.
- R. VILCHES ACUÑA, España de la Edad de Oro, Buenos Aires, El Ateneo, 1946.

VII. Opere generali

G. DEVOTO/G. OLI, Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana, Milano, Reader's Digest, 1971.

Dizionario Garzanti della Lingua Italiana, Milano, Garzanti, 1970.

F. PALAZZI, Novissimo Dizionario della Lingua Italiana, Milano, Fabbri, 1974.

G. ROHLFS, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti, Torino, Einaudi, 1969.

N. TOMMASEO, Dizionario della Lingua Italiana, Torino, UTET, 1929.

Dizionario Critico della Letteratura Italiana, Torino, UTET, 1973.

Diccionario de Literatura Española, Madrid, Occidente, 1949.

Curriculum

Sono nata a Villanueva y Geltrú (Spagna) il 17 giugno 1936. Frequentai la Scuola Italiana di Barcellona dalle elementari alla maturità. In seguito ottenni il Diploma di Inglese della Escuela de Idiomas Modernos dell'Università di Barcellona, e vissi per impegni di lavoro a Bruxelles, Roma e New York. Nel 1963 mi sposai e nel 1966 mi trasferii a Zurigo. Dopo la nascita di tre figli, nel 1971 mi iscrissi alla Facoltà di Lettere dell'Università di Zurigo, dove nel 1976 superai gli esami di licenza per le materie italiano, spagnolo e francese. Nel 1977 ottenni inoltre il Diploma per l'Insegnamento Superiore. La presente tesi fu approvata nel 1978. Attualmente svolgo incarichi di insegnamento per l'italiano in diverse istituzioni cantonali.

Sono molto grata a tutti i miei professori di Zurigo ed in particolar modo al Prof. Georges Güntert il cui insegnamento, suggerendomi nuove chiavi di lettura, tanto ha arricchito il mio pensiero.

